Alain Badiou

Başka Bir Estetik

SANATLAR İÇİN KÜÇÜK BİR KILAVUZ



metis

Alain Badiou

Başka Bir Estetik

Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz

Rabat (1937) doğumlu filozof Alain Badiou, Ecole normale supérieure'de (ENS) okudu; Louis Althusser'in öğrencisi oldu ve Jacques Lacan'ın seminerlerini takip etti. Akademik kariyerinin yanı sıra siyasal alandaki militan kişiliğiyle de tanınır. Fransız Genç Komünistler Birliği'nin önde gelen üyelerinden biri olan Badiou, dağılıncaya kadar da L'Organisation politique adlı örgüt içinde siyasal mücadelesini sürdürdü. ENS'de hocalık yaptı ve Paris'teki Uluslararası Felsefe Okulu'nda dersler, seminerler verdi. Birçok roman, oyun ve deneme de kaleme almış olan yazarın Metis'te yayımladığımız diğer eserleri şunlardır: *Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme* (2004), *Sonsuz Düşünce* (2006), *Dün Bugün Jacques Lacan* (Elisabeth Roudinesco ile birlikte, 2013). Diğer başlıca eserleri: *Théorie du sujet* (1982; Özne Teorisi), *L'Être et l'événement* (1988; Varlık ve Olay), *Manifeste pour la philosophie* (1989; *Felsefe İçin Manifesto*, Ara-lık, 2005), *Deleuze* (1997), *Saint Paul. La fondation de l'universalisme* (1997; Aziz Pavlus. Evrenselciliğin Temeli), *Le Siècle* (2005; *Yüzyıl*, Sel, 2011), *La logique des mondes* (2006; Dünyaların Mantığı). Ayrıca yazarın *L'aventure de la philosophie française* (2012; Fransız Felsefesinin Serüveni) başlıklı kitabı Metis yayın programındadır.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Başka Bir Estetik
Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz
Alain Badiou

Fransızca Basımı:
Petit manuel d'inesthétique
Éditions du Seuil, 1998

İlk Basım: Ekim 2010
İkinci Basım: Ekim 2013

Yayıma Hazırlayanlar: Savaş Kılıç, Tuncay Birkan
Kapak Tasarımı: Emine Bora

Kapak Resmi: Platon'un mağara alegorisi.
"Antrum Platonicum", *The Republic Book VII*'den.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-787-6

Alain Badiou

Başka Bir Estetik

SANATLAR İÇİN KÜÇÜK BİR KILAVUZ

Çeviren:

Aziz Ufuk Kılıç

İçindekiler

Başka bir estetik ile, "estetik-olmayan" (*inesthétique*) ile kastım, sanatın kendi başına hakikatler ürettiğini öne süren, ama sanatı herhangi bir biçimde felsefenin nesnesi yapmaya kalkışmayan bir ilişki, felsefenin sanatla kurduğu özel bir ilişkidir. Estetiğin spekülasyonuna mukabil, estetik-olmayan, kimi sanat eserlerinin bağımsız varoluşunun ürettiği o tam anlamıyla felsefe-içi etkilerin izini sürer.

Alain Badiou, *Nisan 1998*

1

Sanat ve Felsefe

ÖTEDEN BERİ hastalık belirtileri göstermiş, gelgitli, çarpıntılı olmuş bir ilişki.

Kaynağında Platon'un şiir, tiyatro ve müzik hakkında verdiği ihraç hükmü var. Zamanının bütün sanatlarını yakından tanıdığı gayet açık olan felsefenin kurucusunun, *Devlet*'te bütün sanatlar arasından yalnızca askeri müzik ile vatansever şarkılara yer verdiğini belirtmek gerek.

Öteki uçta ise, sanata yönelik sofuca bir kendini adamayı, yani teknik nihilizmin bir tezahürü olarak düşünülen kavram'ın (dünyayı kendi çaresizliğinin gizil Açıklık'ına sunması bakımından benzersiz olan) şiirsel söz önünde pişmanlıkla diz çökmesini buluyoruz.

Ama her şey bir yana, sofist Protagoras sanat öğreniminin eğitimin anahtarı olduğuna ta o zamandan işaret etmişti. Protagoras ile şair Simonides arasında bir ittifak vardı; Platon'un Sokrates'i de, bu ittifakın kopardığı çıngan boşa çıkarmaya, düşünülebilir yoğunluğunu da kendi gayesinin hizmetine koşmaya çalışıyordu.

Aklıma şöyle bir imge geliyor, analojik bir anlam matrisi: Lacan için Efendi ile Histerik kadın nasıl birbiriyle eşleşmişse, felsefe ile sanat da tarihsel olarak birbiriyle öyle eşleşmiştir. Bilindiği gibi histerik, efendiye gidip şöyle der: "Hakikat benim ağzımdan konuşuyor, işte *buraya*, ayağına geldim; sen ki bilensin, söyle bana kimim ben." Biz de şu kadarını tahmin edebiliriz: Efendinin yanıtı ne kadar bilgi dolu bir giriftliğe sahip olursa olsun, histerik, yanıtın henüz o olmadığını, *orada*'lığının efendinin kavrayışına teslim olmadığını, kendisini memnun etmek için her şeyi baştan almak ve çok çalışmak gerekeceğini öğretecektir efendiye. Histerik böylece efendinin

üstüne çıkıp sahibesi* olur. Sanat da zaten hep buradadır, düşünüre dile gelmeyen ama göz kırpan bir soruyu, kim olduğu sorusunu yöneltir; ama bu arada kendini sürekli yenileyip dönüştürerek, filozofun sanata dair tüm söylediklerinin kendisinde hayal kırıklığına neden olduğunu belirtir.

Eğer histeriğin efendisi, aşk köleliğine, insanı tüketen ve daima hayal kırıklığına uğratan bir bilgi üretimiyle bedelini ödemek zorunda kalacağı bir tapınmaya burun kıvırıyorsa, tek seçeneği histeriği sopalamaktır. Filozof efendi de, aynı şekilde, sanat karşısında tapınma ile yasaklama arasında iki arada bir derede kalmıştır. Ya gençlere, çömezlerine diyecektir ki aklın her türlü erkekçe eğitiminin özü Yaratık'tan uzak durmaktır; ya da hakikatin hangi yolla bilgi üretilmesini emrettiği konusunda bizi yalnızca onun, yani tutsağı olmaktan başka elimizden bir şey gelmeyen şu donuk, ışık geçirmez parlaklığın aydınlatabileceğini teslim edecektir.

Zihnimizi kurcalayan şey de sanat ile felsefenin birbirine düğümlenmesi olduğuna göre, bu düğümlenmenin biçimsel olarak iki şemaya uygun şekilde düşünülmüş olduğu görülmektedir.

Birincisine *didaktik* şema adını vereceğim. Bu şemanın tezi, sanatın hakikate kâdir olmadığı ya da her türlü hakikatin sanatın dışında olduğudur. Sanatın (tıpkı histerik gibi) kendini fiili hakikat olarak, yani dolaysız ya da çıplak hakikat olarak takdim ettiği kabul edilecektir elbette. Ve bu çıplaklığın sanatı hakiki olanın saf *büyüsü* olarak teşhir ettiği de. Daha doğrusu: Sanatın temellendirilmemiş, kanıtlanmamış bir hakikatin, orada-olmaklığıyla tükenen bir hakikatin görünüşü olduğu. Ama sanatın bu iddiası, bu ayartması —ki Platon'un sanata karşı verdiği mücadelenin anlamı budur— geri çevrilecek, reddedilecektir. Platon'un *mimesis*'le ilgili kavgası, sanatı eşyanın değil, hakikat etkisinin taklidi olarak tarif eder. Bu taklit de gücünü *dolaysızlığından* alır. O halde Platon şunu savunacaktır: Hakikatin dolaysız imgelerinden birinin tutsağı olmak, *dolaylamadan* (*détour*) *alıkoyar*. Hakikat büyü olarak var olabiliyorsa, diyalektik çabanın, İlke'ye dönüşü hazırlayan yavaş akıl yürütmenin hükmü kalmayacaktır. Öyleyse sanatın dolaysız hakikat iddiasını sahte bir hakikat olarak, hakikat etkisine özgü hakikatimsilik olarak ifşa et-

---

* Fr. *maîtresse*, aynı zamanda "öğretmen" ve "metres". —ç.n.

mek gerek. Sanatın —ama yalnızca sanatın— tanımı da budur: Bir hakikatimsinin (*un semblant de vérité*) cazibesi, büyüsü olmak.

Bundan çıkan sonuç, sanatın ya mahkûm edilmesi ya da salt bir araç olarak ele alınması gerektiğidir. Sıkı gözetim altındaki sanat, *dışarıdan* buyrulacak bir hakikate görünüşün (*le semblant*) ya da büyünün geçici hükmünü kazandırabilir. Kabul edilebilir sanat, hakikatlerin felsefi gözetimi altında olmalıdır. Sanat, meramı içkinliğe terk edilemeyecek bir duyu öğretimidir. Sanatın normu eğitim olmalıdır. Eğitimin normu ise felsefedir. İşte üç terimimizin, üç unsurumuzun ilk düğümü.

Bu görüş açısında aslolan sanatın denetimidir. Olanaklı bir denetimdir bu. Neden? Çünkü sanatın kâdir olduğu hakikat ona dışarıdan geliyorsa, sanat eğer bir duyu öğretimiyse, bundan çıkan sonuç —ki bu canalıcı bir noktadır— şu olacaktır: Sanatın "iyi" özü sanat eseriyle değil, eserin halk üzerindeki etkileriyle hâsıl olur. Rousseau şöyle yazacaktır: "Gösteriler halk için yapılır; mutlak nitelikleri de ancak halk üzerindeki etkilerine göre belirlenebilir."

Öyleyse bu didaktik şemada, sanatın mutlaklığı, görünüşün halk üzerindeki etkilerinin denetimi altındadır; bu etkilerin ölçüsü de dışsal bir hakikattir.

Romantik şema adını vereceğim şey ise bu eğitsel buyruğun mutlak anlamda karşıtıdır. Romantik şemanın tezi, *yalnız* sanatın hakikate kâdir olduğudur. Ve bu anlamda, felsefenin işaret etmekten öteye gidemediği şeyi sanatın gerçekleştirdiğidir. Romantik şemada, sanat hakiki olanın gerçek bedenidir. Ya da Philippe Lacoue-Labarthe ve Jean-Luc Nancy'nin "edebi mutlak" adını verdikleri şeydir. Bu gerçek bedenin şanlı bir beden olacağı aşikârdır. Felsefe, emekliye ayrılmış, hikmetinden sual olunmaz bir Baba olabilir pekâlâ. Sanat ise, şefaat edecek olan kurtarıcı, çilekeş Oğul'dur. Deha, çarmıha gerilme ve dirilmedir. Bu anlamda eğitici olan sanatın kendisidir, çünkü biçimin çileli iç uyumuna hapsolmuş sonsuzluk gücünü öğretir. Sanat bizi kavramın öznel çoraklığından kurtarır. Sanat özne olarak mutlak olandır, *ete kemiğe bürünme*'dir.

Bu arada, didaktik yasaklama ile romantik yüceltme arasında (özü itibariyle zamansal olmayan bir "ara"dır bu), sanat ile felsefe arasında sanki bir görece barış çağı var gibidir. Sanat sorunu Descartes'ın, Leibniz'in ya da Spinoza'nın başını ağrıtmamış gibidir. Bu

büyük klasikler, denetimin kabalığı ile bağlanmanın esrikliği arasında seçim yapmak durumunda kalmamışlardır anlaşılan.

Nitekim Aristoteles de çok önceden sanat ile felsefe arasında bir tür barış antlaşması imzalamamış mıydı? Evet, apaçık görünen o ki üçüncü bir şema vardır: *Klasik* şema... Bu şemanın en baştan başlayarak *sanatı histeriden arındırdığını* söyleyeceğiz.

Aristoteles'in kurduğu haliyle klasik düzenek iki tez üzerine çatılıdır:

a) Sanat hakikate kâdir değildir (didaktik şemanın savunduğu gibi), özü mimetiktir, ait olduğu düzen görünüşün düzenidir.

b) Bu durum (Platon'un sandığının aksine) vahim bir durum değildir. Vahim değildir, çünkü sanatın *ereği* hakikat değildir kesinlikle. Elbette sanat hakikat değildir, ama hakikat olmak iddiasında da değildir; öyleyse masumdur. Aristoteles sanatı bilginin değil, bambaşka bir şeyin düzenine dahil edecek, böylelikle Platon'un kuruntusundan aklayacaktır. Bu başka şey —kimi zaman *catharsis* diyecektir Aristoteles buna— tutkuların, görünüşe yapılan bir aktarımla bertaraf edilmesidir. Sanatın kesinlikle bilişsel ya da ifşa edici değil, sağaltıcı bir işlevi vardır. *Sanat kuramsal olana değil terimin en geniş anlamıyla etik olana bağlıdır.* Bundan çıkan sonuç şudur: Sanatın ölçüsü, ruhun duygulanımlarının tedavisi bakımından göstereceği yararlılıktır.

Sanata ilişkin büyük kurallar da klasik şemanın bu iki tezinden hemen çıkarsanabilmektedir.

İlk olarak, sanatın ölçütü "hoşa gitmek"tir. "Hoşa gitmek" hiçbir bakımdan bir kanı kuralı, sayısal çoğunluk kuralı değildir. Sanat "hoşa gitmelidir", çünkü "hoşa gitmek" *catharsis*'in etkili olduğunun bir işaretidir, ihtirasların sanatla sağaltımının gerçek bağlantısıdır.

İkinci olarak, "hoşa gitme"nin göndermede bulunduğu şey her neyse, onun adı hakikat değildir. "Hoşa gitmek", yalnızca bir hakikatten özdeşleşme düzenlemesini çekip çıkaran şeye sımsıkı bağlıdır. Hakiki olana "benzerlik" yalnızca bir ölçüde, yani sanatın izleyicisini "hoşa gitme"ye, bir başka deyişle bir özdeşleşmeye dahil ettiği ölçüde gereklidir; ihtirasların aktarımını ve dolayısıyla bertaraf edilmesine zemin hazırlayan şey bu özdeşleşmedir. Bu hakikat kırıntısı daha ziyade *bir hakikatin imgesel'e hapsettiği şey*'dir. Bir hakikatin, bu şekilde bordasındaki her türlü Gerçek safrası atılıp "im-

geselleştirilmesi"ne, klasikler "gerçeğe-benzerlik" (*vraisemblance*) adını verirler.

Son olarak, sanat ile felsefe arasındaki barış, bütünüyle hakikat ile gerçeğe-benzerlik arasındaki sınırın tespit edilmesine bağlıdır. Bu nedenle de sınır çizgisini ilan eden ve sanatın *yanı başında* felsefenin haklarını saklı tutan en âlâ klasik düstur şudur: "Hakiki olan gerçeğe benzemeyebilir." Felsefenin kendine gerçeğe benzememe olanağını tanıdığı görülüyor. Felsefenin klasik tanımı: gerçeğe benzemeyen hakikat.

Peki bu barış için ödenen bedel nedir? Kuşkusuz sanat masumdur, ama bunun nedeni her türlü hakikatten masum olmasıdır. Yani imgesel'in siciline kayıtlı olması. Klasik şemada en dar anlamıyla alınan sanat, bir düşünme/düşünce değildir. Sanat bütün olarak kendi edimi içinde ya da kamusal işleyişi içerisinde kalır. "Hoşa gitme", sanatı bir hizmet kapsamına sokar. Şöyle de söylenebilir: Klasik görüşte sanat, bir kamu hizmetidir. Zaten sanatın ve sanatçıların mutlakiyetçilik tarafından "vassallaştırılmasında" olsun, modern dönemin "fon ayırma" denen gürültü patırtısında olsun, devlet de sanatı böyle anlamıştır. Bizim için önemli olan düğümlenme bakımından devlet (belki bir hayli didaktik olan sosyalist devlet hariç) özünde klasikçidir.

Özetleyelim.

Didaktizm, romantizm ve klasisizm, sanat ile felsefe arasında, üçüncü unsuru öznelerin, özellikle de gençlerin eğitilmesi olan düğümün olanaklı şemalarıdır. Didaktizmde felsefenin sanatla birbirine düğümlenmesi, sanatın hakiki olana dışsal olan erekliliğinin eğitsel açıdan gözetimi çerçevesinde gerçekleşir. Romantizmde sanat, İdea'nın felsefi sonsuzluğunun mümkün kıldığı her türden öznel eğitimi sonluluk içerisinde gerçekleştirir. Klasisizmde ise sanat arzuyu esir alacak ve arzu nesnesinin bir benzerini önererek arzu aktarımını eğitecektir. Felsefe bu noktada yalnızca bir estetik felsefesi olarak çağrılır meclise: "Hoşa gitme"nin kuralları konusunda görüş bildirir.

Yirminci yüzyıla özelliğini veren şey, bana göre, kitlesel ölçekte yeni bir şema ileri sürmemiş olmasıdır. Her ne kadar bu yüzyılın "sonlar"ın, kopuşların, felaketlerin yüzyılı olduğu iddia edilmişse de, bizi ilgilendiren düğümlenme açısından, ben onu daha ziyade tutucu ve seçmeci bir yüzyıl olarak görüyorum.

Yirminci yüzyılda düşüncenin kitlesel eğilimleri nelerdir? Topluca saptanabilecek *tekillikler* nelerdir? Benim gördüklerim şu üçünden ibaret: Marksizm, psikanaliz ve Alman yorumbilgisi.

Sanata ilişkin düşünüşleri bakımından Marksizmin didaktik, psikanalizin klasik, Heideggerci yorumbilgisinin ise romantik olduğu gayet açık.

Marksizmin didaktik olduğu, sosyalist devletlerin keyfi uygulamaları ve zulümleriyle kanıtlanmak zorunda değil. Marksizmin didaktik olduğunun en sağlam kanıtı Brecht'in incelikli ve yaratıcı düşüncesinde bulunuyor. Brecht'e göre, genel ve dış kaynaklı bir hakikat vardır, bilimsel nitelikte bir hakikat: Yeni rasyonalitenin temelini oluşturduğundan Brecht'in asla kuşkuya düşmediği diyalektik materyalizm. Bu hakikat özünde felsefidir ve Brecht'in didaktik diyaloglarının kılavuz kişisi "filozof"tur; diyalektik hakikat denen örtük varsayım açısından sanatın gözetim altında tutulması sorumluluğu ondadır. Ayrıca Brecht bu bakımdan Stalinisttir — tabii Stalinizmden anladığımız —ki zaten böyle anlamak gerekir— siyaset ile diyalektik materyalist felsefenin bu ikincisinin yargılama yetkisi altında kaynaştırılması olduğu takdirde. Ya da şöyle diyelim: Brecht' in uyguladığı, Stalin çeşnili bir Platonculuktur. Brecht'in nihai hedefi bir "diyalektiğin dostları cemiyeti/toplumu" yaratmaktı; tiyatro da pek çok bakımdan böyle bir topluma ulaşmanın aracıydı. "Yabancılaştırma/mesafelendirme" (*distanciation, Verfremdung*) dediği şey ise tiyatronun eğitsel amaçlarının felsefe tarafından "bilfiil" gözetim altında tutulmasına ilişkin bir protokoldü. Görünüşü kendi kendisiyle mesafelendirmek gerekiyordu ki, o mesafede hakiki olanın dış kaynaklı nesnelliğini *göstermek mümkün olsun.*

Son tahlilde, Brecht'in büyüklüğü —Platon gibi— var olan sanatları iyi ve kötü diye sınıflandırmakla yetinmeyip, Platoncu (didaktik) bir sanatın içkin kurallarını inatla aramış olmasındadır. Brecht' in "Aristotelesçi olmayan" (yani: klasik olmayan ve sonuçta Platoncu olan) tiyatrosu, "sanatın tabi kılınması" denen düşünümsel unsur içinde birinci sınıf bir sanatsal buluştur. Platon'un anti-teatral düzenlemelerini teatral olarak fiiliyata geçirmiştir Brecht. Sanatı dış kaynaklı hakikatin olanaklı öznelleşme biçimlerine odaklayarak yapmıştır bunu.

Kaldı ki epik boyutun önemi de buradan gelir. Zira epik, oyunun

aralığında hakikat *cesaretini* teşhir eden şeydir. Brecht'e göre sanat hiçbir hakikat üretmez; sanat, hakiki olanın varsayılması sayesinde, hakikat cesaretinin koşullarının aydınlatılmasıdır. Sanat gözetim altında bir korkaklık tedavisidir. Genel anlamda korkaklığın değil, *hakikat karşısındaki* korkaklığın tedavisi. Galileo figürünün merkeziliği de şüphesiz bundandır — bu oyunun Brecht'in sancılı başyapıtı olması, "hakiki olanın dışsallığını konu alan içsel bir destan" olma diye tanımlanabilecek paradoksun kendi etrafında dönüp durduğu bir yapıt olması da bundandır.

Heideggerci yorumbilgisinin romantik olduğu da bence yeterince açık. Görünüşte bu yorumbilgisi, şairin söyleyişi ile düşünürün düşünüşünün birbirinden ayırt edilemeyecek biçimde iç içe geçtiğini gözler önüne serer. Yine de üstünlük şairde kalır; zira düşünür, çaresizliğin doruğunda tanrıların çıkıp geleceği duyurusundan, geri döneceği vaadinden, varlığın tarihselliğinin geriye-etkimeli (*rétroactive*) olarak aydınlatılmasından başka bir şey değildir. Şair ise, kendisini ilgilendiren şey uğruna, Açıklık'ın örselenmiş bekçiliğini yapar dilin teninde.

Denebilir ki Heidegger, Nietzsche'nin "sanatçı-filozof"unu terse katlayarak, düşünür-şair figürünü ortaya çıkarmıştır. Ama bizim için önemli olan ve romantik şemaya karakterini veren şey, sanatla felsefe arasında *dolaşımda olan hakikatin aynı hakikat olmasıdır*. Varlığın geri çekilmişliği şiir ile şiirin yorumunun birleşmesi üzerinden gelir düşünceye. Yorumun yaptığı, şiiri sonluluğun sarsıntısına *teslim etmekten* ibarettir; düşünce sonlulukta varlığın geri çekilmişliğine berraklık olarak bakarak katlanmaya çalışır. Dayanışma içindeki düşünür ile şair, sözün kapanımının açılışını sözde ete kemiğe büründürürler. Bu bakımdan şiir, tam anlamıyla benzersizdir.

Psikanaliz ise Aristotelesçidir, mutlak anlamda klasiktir. Buna kani olmak için, Lacan'ın tiyatro ya da şiir üzerine, Freud'un resim üzerine denemelerini bir daha okumak yeter. Psikanalizde sanat, arzu nesnesinin —ki aslında simgeleştirilemez— tam da bir simgeleştirmenin doruğunda bir eksilme olarak boy göstermesini tanzim eden şey olarak düşünülür. O biçimsel şatafatıyla yapıt, yitirilmiş nesnenin dile gelmez parıltısının yitip gitmesine neden olur; yitirilmiş nesne aracılığıyla kendini yapıta açan kimsenin bakışını ya da kulağını karşı konulamaz biçimde emrine koşar. Sanat yapıtı bir ak-

tanımı devreye sokar, çünkü özel ve çetrefilli bir konfigürasyon içinde, Simgesel'in Gerçek tarafından kemirilmesini, (arzunun nedeni) *objet a*'nın (*simgeselin hazinesi*) Öteki karşısındaki dıştanlığını* teşhir eder. Bu nedenle nihai etkisi, imgesel niteliğini korur.

Bu durumda ben şunu söyleyeceğim: Sanatla felsefenin birbirine düğümlenmesine ilişkin öğretileri özünde değişikliğe uğratmamış olan 20. yüzyıl, yine de bu öğretilere *doymuştur*. Didaktizm, tarihte devlet tarafından halka hizmet olarak icra edilen sanatla doygunluğa ulaştı. Romantizm, Heideggerci düzenlemede —yine daima tanrıların dönüşü varsayımına bağlı olan— saf vaat adına bulunan şey neyse, onunla doygunluğa ulaştı. Klasisizm de belli bir arzu kuramının tam olarak açılıp serpilmesinin sağladığı benlik bilinciyle doygunluğa ulaştı: Nitekim psikanalizle sanat arasındaki ilişkinin her zaman için aslında psikanalize sunulmuş bir hizmetten—sanatın sunduğu bedava bir hizmetten— başka bir şey olmadığı yönündeki zararlı (tabii sanatın "uygulamalı psikanaliz" olduğu serabına kapılmamışsak, zararlı) kanı da buradan gelmektedir.

Üç şemanın bu şekilde doygunluğa erişmiş olması, bugün söz konusu unsurlar arasındaki düğümün bir bakıma çözülmesine, sanat ile felsefe arasındaki bağın kopmasına ve ikisi arasında dolaşmış olan şeyin —eğitim temasının— tam anlamıyla çöküşüne neden olmaktadır.

Dadaizmden sitüasyonizme yüzyılın avangardları, çağdaş sanatın gerçekleştirdiği işlemlerin içeriğine uygun birer isim olamamış, çağdaş sanata eşlik eden birtakım deneylerden ibaret kalmış, düğümlemeden ziyade temsil etme rolü oynamışlardır. Bu avangardlar, bir ara şema —didaktik-romantik şema— arayışından, umutsuz ve istikrarsız bir arayıştan başka bir şey olamadılar. Sanata son verme arzularıyla, sanatın yabancılaşmışlığını ve sahicilikten yoksunluğunu ifşa etmeleriyle, pekâlâ didaktiktiler. Sanatın mutlaklık olarak, kendi öz işlemlerinin bütünsel bilinci olarak, kendi kendinin dolaysız biçimde okunabilir hakikati olarak yeniden doğması gerektiği şeklindeki inançlarıyla da bir o kadar romantiktiler. Didak-

* *Extimité*: Lacan'ın bir neolojizmi; *intime*'in ("içten, samimi, mahrem") *in*'ini *ex* olarak terse çeviriyor. –*ç.n.*

tik-romantik bir şema önerisi olarak ya da yaratıcı yıkımın mutlaklığı olarak düşünülen bu avangard deneyler, her şeyden önce klasik karşıtıydılar.

Avangardların karşılarına çıkan sınır, ne didaktik şemanın ne de romantik şemanın çağdaş biçimleriyle kalıcı bir ittifak kuramamış olmaları oldu. Ampirik olarak: Breton'un ve sürrealistlerin komünizmi alegorik kaldı — tıpkı Marinetti'nin ve fütüristlerin faşizmi gibi. Avangardlar, klasik karşıtı birleşik bir cephe olmayı —ki bilinçli hedefleri buydu— başaramadılar. Devrimci didaktizm romantik yanlarından dolayı mahkûm etti onları: Topyekûn yıkımın ve hiç yoktan var edilmiş benlik bilincinin goşizmi, geniş çaplı eylemlerde bulunmaktan âciz olmaları, küçük gruplara bölünmüş olmaları nedeniyle. Yorumbilgisel romantizm ise didaktik yanları dolayısıyla mahkûm etti onları: Devrimciliğe yakınlıkları, entelektüalizmleri, devleti horgörmeleri dolayısıyla. En önemlisi de, avangardların didaktizminin ayırt edici özelliğinin estetik iradecilik olması nedeniyle. İrade ise, bilindiği gibi, Heidegger'e göre çağdaş nihilizmin son öznel figürüdür.

Bugün avangardlar kalmadı artık. Son aşamada genel durum şu: Miras alınmış üç şemanın doygunluğa ulaşması, 20. yüzyılda denenmiş tek şema olan didaktik-romantik şemanın —ki aslında sentetik bir şemaydı bu— her türlü etkisinin kapanışı.

Başka Bir Estetik belli bir tez etrafındaki bir dizi çeşitlemeden ibarettir. Tezi şöyle ifade edebiliriz: Bir doygunluk ve bir kapanım durumu olduğu göz önüne alınırsa, yeni bir şema, yani felsefe ile sanat arasında bir dördüncü düğümlenme tarzı önermeye çalışmak gerekir.

Araştırma yöntemi önce negatif olacak: Miras alınmış üç şemada —didaktik, romantik, klasik— ortak olan ve bugün kurtulmamız gereken neler var? Sanıyorum ki üç şemada da "ortak" olan şey, sanat ve hakikat ilişkisiyle ilgili.

Bu ilişkinin kategorileri içkinlik ve tekilliktir. "İçkinlik" şu soruya gönderecektir: Hakikat, yapıtların sanatsal etkisine gerçekten içsel midir? Yoksa sanat yapıtı dışsal bir hakikatin hepi topu aracı mıdır? "Tekillik" ise başka bir soruya gönderecektir: Sanatın tanıklık

ettiği hakikat mutlak anlamda sanata has mıdır? Yoksa eser üreten düşüncenin başka söylem türlerinde de dolaşıma girebilir mi?

Şimdi, ne görüyoruz? Romantik şemada hakikatın sanatla ilişkisinin sahiden de içkin olduğunu (sanat İdea'nın sonlu nüzulünü teşhir eder), ama tekil olmadığını (zira burada Hakikat söz konusudur ve düşünürün düşünüşü şairin söyleyişinin faş ettiğinden başka hiçbir şeye uyum göstermez). Didaktizmde ise ilişki kesinlikle tekildir (yalnız sanat *görünüş biçiminde* bir hakikat sergileyebilir), ama içkin değildir, zira hakikatin konumu kesin bir biçimde dışsaldır. Ve son olarak klasisizmde söz konusu olan hakikat, gerçeğe-benzerlik kategorisi çerçevesinde hakikatin imgesele tıktığı şeyden ibarettir.

Miras aldığımız bu şemalarda, sanatsal yapıtların hakikatle ilişkisi asla hem tekil hem içkin olamamaktadır.

Öyleyse bu eşzamanlılığın olumlanması gerek. Şöyle de söyleyebiliriz: Sanat *bizzat* bir hakikat usulüdür. Ya da: Sanatın kimliğinin felsefi olarak belirlenmesi, hakikat kategorisi kapsamına giren bir iştir. Sanat bir düşünmedir, bu düşünmenin yapıtları Gerçek'tir (etki değil). Ve bu düşünme, ya da etkinleştirdiği hakikatler, başka hakikatlere —ister bilimsel, ister siyasal, ister aşka ilişkin hakikatler olsun— indirgenemez. Bu aynı zamanda şu anlama gelecektir: Tekil düşünme olarak sanat felsefeye indirgenemez.

İçkinlik: Sanat bol bol yarattığı hakikatlerle birebir eş-yayılımlıdır (*coextensif*).

Tekillik: Bu hakikatler sanattan başka hiçbir yerde verili değildir.

Peki böyle bir görüşte, düğümün üçüncü unsuru, yani sanatın eğitsel işlevi ne olmaktadır? Sanatın eğitici olmasının çok basit bir nedeni vardır, o da hakikatler üretiyor olması; "eğitim"le kastedilen de (baskıcı ya da sapmış düzenlemeler dışında) hiçbir zaman şundan başka bir şey olmamıştır: Bilgileri herhangi bir hakikatin onlarda bir gedik açabileceği biçimde düzenlemek.

Sanatın eğitim vermekteki yegâne amacı da kendi varoluşudur. Mesele bu varoluşla *karşılaşmaktan* ibarettir, yani bir düşünmeyi düşünmekten.

Buradan itibaren felsefenin, her türlü hakikat usulüyle olduğu gibi sanatla da ilişkisi, sanatı olduğu gibi *göstermekten* ibarettir. Nitekim felsefe, hakikatlerle karşılaşmaların aracısıdır, hakiki olanın çöpçatanıdır. Nasıl ki güzellik, hiçbir biçimde çöpçatanda değil,

karşılaşılan kadında olmalıysa, hakikatler de aynen öyle sanatsal, bilimsel, aşki ya da siyasaldır, felsefi değil.

O zaman bütün mesele, sanatsal sürecin *tekilliğine*, yani bu süreci sözgelimi bilimden ya da siyasetten ayıran indirgenemez farklılığı temellendiren şeye odaklanmaktadır.

Bariz basitliği, hatta neredeyse safdilliğinin altında, sanatın içkin, tekil, nevi şahsına münhasır bir hakikat usulü olduğu şeklindeki bu tezin, gerçekten de mutlak olarak yenilikçi bir felsefi önerme olduğunu görmek gerek. Bu tezden çıkan sonuçların büyük kısmının hâlâ üstü örtülü; tezin kendisi de hatırı sayılır bir yeniden formüle etme çalışmasını gerektiriyor. Bu durumun semptomlarından birini, örneğin Deleuze'ün Hegelci "İdea'nın duyumsanabilir formu" şeklindeki sanat motifiyle paradoksal bir süreklilik içinde kalarak, sanatı bizatihi duyumsanabilirin (duygu, algı) tarafına yerleştirmesinde görmekteyiz. Deleuze böylelikle, düşünme olarak sanatın asıl ereğini yine bütünüyle görünmez bırakan bir ayırma kipliği uyarınca, sanatı (yalnızca kavramlar icat etmeye yazgılı olan) felsefeden koparmaktadır. Sorun şu ki, hakikat kategorisini bu meseleye katmaksızın sanat, bilim ve felsefe arasındaki farklılaşmanın üzerinde işlediği içkinlik düzlemi kurulamayacaktır.

Bana öyle geliyor ki, asıl zorluk şu noktayla ilgili: Sanatı hakikatlerin içkin üretimi olarak düşünmeye giriştiğimizde, *"sanat" adı verilen şeyin ilgili birimi ne olur?* Sanat yapıtı, yani bir yapıtın tekilliği mi? Yoksa yazar, yaratıcı mı? Yoksa başka bir şey mi?

Sorunun özü, gerçekte sonsuz ile sonlu arasındaki ilişki sorunuyla bağlantılı. Bir hakikat, sonsuz bir çokluktur (*multiplicité*). Burada bu noktayı —başka yerde yaptığım gibi— kanıtlayarak ortaya koyamam. Şöyle diyelim: Romantik şemayı benimsemiş olanlar bunu gayet iyi görmüş, ama sonluluğun estetik diyagramında, yani sanatçıyı İdea'nın İsa'sı olarak gören tasavvur içinde derhal iptal etmişlerdi keşiflerini. Ya da daha kavramsal olmak gerekirse: Bir hakikatin sonsuzluğu, söz konusu hakikatin yerleşik bilgilerle basit ve saf özdeşlikten sıyrılmasını sağlayan şeydir.

Oysa bir sanat yapıtı özü itibariyle sonludur. Hem de üç anlamda sonludur. İlk olarak, kendini mekânda ve/veya zamanda sonlu bir nesnellik olarak teşhir eder. İkincisi, Greklere özgü bir tamamlanmışlık ilkesine tabidir daima: Kendi sınırını doldurarak devinir,

kâdir olduğu mükemmeliyetin tümünü kullandığını gösterir. Son olarak ve özellikle, kendi sonuna ilişkin soruyu kendi içinde araştırır; sanat yapıtının sonluluğunun en ikna edici süreci bizzat kendisidir. Kaldı ki hiçbir noktada ikame edilemez olmasının nedeni de budur (onu hakiki/doğru olanın türeyimsel sonsuzundan ayıran bir başka özellik): Bir kez kendi içkin sonuna "bırakıldı" mı, artık sonsuza kadar ne ise o olacaktır; ona yapılacak herhangi bir rötuş ya da değişiklik ya özsellikten yoksun ve beyhude ya da yıkıcı olacaktır.

Doğrusu, sanat yapıtının var olan tek sonlu şey olduğunu bile savunabilirim. Yani sanatın sonluluk yaratımı olduğunu. Yani düzenlemesini kendi sunumunun sonlu kesiti içinde/aracılığıyla teşhir eden ve masaya pey olarak kendi sınırlılığını süren içsel olarak sonlu bir çokluğun yaratımı.

Öyleyse, yapıtın hakikat olduğu savunuluyorsa, yapıtın sonsuz-hakiki olanın sonluluğa nüzulü olduğu da savunulmalıdır. Ama sonsuzun sonluya nüzulü, sanatı ete kemiğe bürünme olarak düşünen romantik şemanın özünü oluşturur. Bu şemanın Deleuze'de de varlığını sürdürdüğünü görmek çarpıcı; Deleuze'e göre sanatın kaotik sonsuzla ilişkisi, tam da bu kaotik olanı sonlunun içine kurduğu için, başka her ilişkiden daha sadık bir ilişkidir.

Ne klasik, ne romantik, ne de didaktik olacak bir felsefe-sanat düğümü şeması önerme arzusu, en azından sanatın kâdir olduğu hakikatler bağlamında yapılacak bir incelemede yapıtın ilgili birim sayılmasıyla bağdaşmıyor gibi durmaktadır.

Üstelik buna eklenen bir zorluk daha var: Her hakikatin kaynağında bir olay vardır. Bu savı da aksiyom olarak bırakıyorum. Şöyle diyelim: Hiçbir şey olup bitmiyorsa, "meydandan başka hiçbir şey meydana gelmediyse" (*rien n'a eu lieu que le lieu*), herhangi bir şeyin *icat* edilebileceğini hayal etmek boşunadır (ve her hakikat bir icattır). Zira o zaman, "dehaya dayalı" ya da idealist bir icat kavramına geri dönülür. Bizi meşgul etmesi gereken sorun, yapıtın *hem* bir hakikat *hem de* bu hakikate kaynaklık eden olay olduğunu söylemenin olanaksız olmasıdır. Sanat yapıtının yapıdan ziyade olaysal tekillik olarak düşünülmesi gerektiği çok sık savunulur. Ama olay ile hakikatin her tür kaynaşması bizi "İsevi" (*christique*) bir hakikat görüşüne geri götürecektir, çünkü bu durumda bir hakikat hakikatin olay olarak tecellisinden başka bir şey olamayacaktır.

İzlenmesi gereken yol birkaç önermeyle çerçevelenebilir.

— Genel kural olarak, yapıt bir olay değildir. Yapıt sanatın bir olgusudur, sanat denen usulün dokusunu meydana getiren şeydir.

— Yapıt bir hakikat de değildir. Bir hakikat bir olay tarafından başlatılan sanatsal bir usuldür. Bu usul yalnızca yapıtlardan *oluşur*. Ama hiçbir yapıtta kendini —sonsuzluk olarak— açığa vurmaz. Öyleyse yapıt, bir hakikatin yerel mercii (*instance locale*), diferansiyel noktasıdır.

— Sanatsal usulün bu diferansiyel noktasına sanatın *öznesi* diyeceğiz. Bir yapıt, ele alınan sanatsal usulün ya da yapıtın ait olduğu sanatsal usulün öznesidir. Bir başka deyişle: Bir sanat yapıtı bir sanatsal hakikatin özne noktalarından biridir.

— Bir hakikatin yapıtlardan başka varlığı yoktur; hakikat yapıtların türeyimsel (sonsuz) bir çokluğudur. Ama bu yapıtlar bir sanatsal hakikatin varlığını yalnızca art arda meydana gelişlerinin rastlantısallığına bağlı kalarak dokur.

— Şu da söylenebilir: Bir yapıt yerel olarak fiiliyata geçirdiği ya da sonlu bir fragmanı olduğu hakikat üzerine olay mahallinde yapılan bir *soruşturmadır*.

— Böylelikle, yapıt bir yenilik ilkesine tabidir. Zira bir soruşturma, *meydana gelmemiş* bir soruşturma olarak, bir hakikatin dokusunun emsali görülmemiş bir özne noktası olarak, gerçek bir sanat yapıtı olarak geriye-etkimeli biçimde geçerlilik kazanır.

— Yapıtlar, *bir sanatsal konfigürasyonun baskısını* (*contrainte*) tesis eden olay-sonrası boyutta, bir hakikat oluştururlar. Son olarak bir hakikat, bir olay tarafından başlatılmış (bir olay genellikle bir yapıtlar grubudur, yapıtlardan oluşan tekil bir çokluktur) ve bu olayın özne noktaları biçiminde rastlantı sonucu kıvrımları açılmış bir sanatsal konfigürasyondur.

Öyleyse içkin ve tekil bir hakikat olarak sanata ait olan düşünmenin ilgili birimi, sonuç olarak yapıt ya da yazar değil, (genellikle önceki bir konfigürasyonu geçersiz kılan) bir olaysal kopuşun başlattığı sanatsal konfigürasyondur. Bir türeyimsel çokluk olan bu konfigürasyonun ne özel adı, ne sonlu kontürü, hatta ne de tek bir yüklem altında toplanma olanağı vardır. Konfigürasyonu tüketmek mümkün değildir, ancak noksan bir biçimde betimlemek mümkündür.

Bu konfigürasyon sanatsal bir hakikattir ve hakikatin hakikati olmadığını herkes bilir. Genelde soyut kavramlarla tarif edilir (figürasyon, tonalite, trajedi...).

"Sanatsal konfigürasyon"dan tam olarak ne anlamak gerek?

Konfigürasyon ne bir sanattır, ne bir sanat türü, ne bir sanatın tarihinin "nesnel" bir dönemi, ne de "teknik" bir düzenektir. Konfigürasyon saptanabilir, olaysal olarak başlatılmış, gücül olarak sonsuz bir yapıtlar kompleksinden oluşmuş bir sekanstır; bu sekansın, söz konusu sanata kesin içkinliğiyle, *bu sanatın* bir hakikatini ürettiği, bir sanat-hakikat ürettiği söylenebilir. Konfigürasyonun hangi anlamda hakikat kategorisi tarafından kavranabildiğini gösterecek olması anlamında, felsefe bu konfigürasyonun izini taşıyacaktır. Ayrıca, tersinden bakılacak olursa, hakikat kategorisinin felsefi montajı da zamanın sanatsal konfigürasyonları tarafından tekilleştirilecektir. Dolayısıyla, bir konfigürasyonun çoğunlukla sanatın fiili süreci ile sanatı kavrayan felsefelerin birbirine eklemlendiği yerde düşünülebildiği doğrudur.

Örnek olarak Platon'dan Aristoteles'e ya da Nietzsche'ye kadar defalarca konfigürasyon olarak kavranmış olan Grek trajedisini alalım. Başlatıcı olayın adı "Aiskhylos"tur; ama her olaysal ad gibi bu ad da şarkılı şiirin önceki durumunda bulunan merkezi bir boşluğun ifadesidir daha çok. Euripides'le birlikte konfigürasyonun doygunluğa ulaştığı biliniyor. Müzikten verebileceğimiz örnek, tonal sistemden ziyade, Charles Rosen'in bahsettiği anlamda, Haydn ile Beethoven arasında saptanabilen bir sekans olarak klasik üsluptur. Romanın da Cervantes'ten Joyce'a kadar düzyazı konfigürasyonunun adlarından biri olduğunu söyleyeceğiz şüphesiz.

Şuna dikkat etmeliyiz ki, bir konfigürasyonun doygunluğa ulaşması (anlatısal roman Joyce dolaylarında, klasik üslup Beethoven dolaylarında, vb.) hiçbir biçimde konfigürasyonun sonlu bir çokluk olduğu anlamına gelmez. Zira konfigürasyonu içeriden sınırlayan ya da kendi sonuna maruz bırakan hiçbir şey yoktur. Özel adların nadirliği ve sekansın kısalığı, herhangi bir sonucu olmayan ampirik verilerdir. Kaldı ki konfigürasyonun anlamlı örnekleri olarak ya da türeyimsel güzergâhının "çarpıcı" özne noktaları olarak elde tutulan

özel adların ötesinde, gerçekte daima gücül olarak sonsuz sayıda minör, görmezden gelinen, fazladan vb. özne noktası vardır ki, bunlar varlığını sanatsal konfigürasyonun meydana getirdiği içkin hakikatin de parçalarıdır. Elbette, konfigürasyonun artık netlikle algılanabilir yapıtlara ya da kendi hakkında belirleyici nitelikte soruşturmalara meydan vermediği olur. Konfigürasyonun hesaplanamaz bir olay tarafından, yeni bir konfigürasyonun baskıları uyarınca, geriye dönük olarak geçersiz gösterildiği de olur. Ama bu durumların hepsinde maddesini oluşturan yapıtların aksine bir konfigürasyon-hakikat içsel olarak sonsuzdur. Bu da açıkça, konfigürasyonun hiçbir doruk noktası, hiçbir son aşama tanımadığı anlamına gelir. Kaldı ki belirsizlik dönemlerinde konfigürasyonun yeniden kavranması ya da yeni bir olayın adlandırılmasında yeniden eklemlenmesi her zaman için mümkündür.

Bir konfigürasyonun "düşünülebilir" diye niteleyebileceğimiz açığa çıkarılışının genellikle felsefenin kıyılarında gerçekleşiyor olmasından —çünkü felsefe *tekil hakikat olan* ve dolayısıyla sonsuz konfigürasyon olarak tanzim edilen sanatın koşuluna tabidir— özellikle çıkarılmaması gereken bir sonuç varsa, o da sanatı düşünme görevinin felsefeye düştüğü sonucudur. Aslında *bir konfigürasyon kendisini oluşturan yapıtlarda kendi kendini düşünür.* Zira, unutmayalım ki, bir yapıt konfigürasyonla ilgili icat amaçlı bir soruşturmadır, dolayısıyla konfigürasyonun (sonsuz tamamlanmışlığı varsayımıyla) *alacağı* düşünme biçimini düşünen bir soruşturmadır. Daha doğrusu: Konfigürasyon, kendisini eşzamanlı ve yerel olarak oluşturan, geleceğini çizen ve zamansal eğrisini geriye-etkimeli olarak yansıtan bir soruşturma deneyimi içinde düşünülür. Bu bakış açısından, yapıtların "hakikatteki" konfigürasyonu olan sanatın, her noktada, tekabül ettiği düşünme'nin düşünülmesi olduğunu savunmak gerekir.

O halde bize üç katmanlı bir sorun miras kalmaktadır:

— Çağdaş konfigürasyonlar nelerdir?

— Böylelikle sanatın koşuluna tabi felsefenin durumu nedir?

— Eğitim teması bunların neresindedir?

Birinci noktayı bir yana bırakacağız. Sanatı konu alan bütün çağdaş düşünce, yüzyıla damga vurmuş sanatsal konfigürasyonlar hakkın-

da —dizisel müzik, romanesk düzyazı, şairler çağı, figürasyondan kopuş, vb.— heyecan verici olan birtakım soruşturmalarla doludur çoğu zaman.

İkinci noktayla ilgili olarak elimden tek bir şey geliyor, o da kendi inançlarımı yeniden ifade etmek: Felsefe, daha doğrusu bir felsefe, daima bir hakikat kategorisinin geliştirilmesidir. Felsefe kendi başına hiçbir fiili hakikat üretmez. Hakikatleri kavrar, gösterir, sergiler; hakikat diye bir şeyin olduğunu dile getirir. Bunu yaparken, zamanı ebediyete doğru döndürür, zira her hakikat, türeyimsel sonsuzluk sıfatıyla, ebedidir. Nihayet, ayrı ayrı hakikatleri birlikte-mümkün kılar ve bundan dolayı, içinde işlediği zamanın ne olduğunu —o zaman içerisinde ortaya çıkan hakikatlerin zamanı olduğunu— söze döker.

Üçüncü nokta hakkında şu hatırlanmalıdır: Eğitim ancak hakikatler *ile* eğitim olarak var olur. Kendini sürekli hatırlatan sorun şu ki hakikat diye bir şey vardır; olmasaydı zaten felsefi hakikat kategorisi bomboş kalır, felsefe edimi de kılı kırk yaran akademik tartışmalardan ibaret olurdu.

Bu "var", hakikatler üreten sanata, ve bu hakikatlerin var olmaları koşuluyla onları göstermek gibi çok zor bir ödev ve hedefi olan felsefeye ortak bir sorumluluğa delalet eder. Hakikatleri göstermek özünde şu demektir: onları kanıdan ayırt etmek. Öyle ki bugünün sorusu şu sorudan başka bir şey değildir: Kanıdan başka bir şey var mı? Yani kışkırtmayı mazur görün (ya da görmeyin), "demokrasi"lerimizden başka bir şey?

Ben de dahil birçoğumuz, "Evet," diye yanıtlıyoruz. Evet, sanatsal konfigürasyonlar var, onların düşünen özneleri olan yapıtlar var, bütün bunları kanıdan ayırmak için felsefe var. Zamanımız, onca övündüğü demokrasiden çok daha iyisine layık aslında.

Okurda bu inancı beslemek için, öncelikle sanatlarla ilgili birkaç felsefi *kimlik saptamasına* gideceğiz. Şiir, tiyatro, sinema ve dans vesile olacak buna.

2

Bir Şiir Nedir ve Felsefe Şiir Hakkında Ne Düşünür?

DEVLET'İN 10. kitabında yer alan şiir sanatıyla (*poésie*) ilgili radikal eleştiri, Platon'un İdea felsefesinin kendine has sınırlarını mı açığa vurmaktadır? Yoksa, bizatihi felsefenin, "felsefe olarak" felsefenin, kurucu jestlerinden biri midir ve bu şekilde felsefenin en baştan itibaren şiirle (*poème*) bağdaşmayacak bir şey olduğunu mu açığa vurmaktadır?

Tartışmanın yavanlaşmaması için, Platon'un şiirle ilgili jestinin kendi gözünde ikincil nitelikte ya da polemik amaçlı olmadığını kavramak önemlidir. Gerçekten canalıcı önemde bir jesttir bu. Platon hiç tereddüt etmeden ilan eder: "Az önce ilkesini belirlediğimiz kent-devlet, en çok da şiire karşı aldığımız önlemler sayesinde, kent-devletlerin en iyisidir."

Bu olağanüstü ifadedeki keskin yanın mutlaka korunması gerek. Lafı dolandırmadan söylediği şudur: "Siyasal ilkenin ölçüsü" işlevini gören şey, şiirin dışlanmasıdır. Ya da en azından, Platon'un şiirsel olanın "taklit boyutu" diye adlandırdığı şeyin dışlanması. Hakiki siyasetin yazgısı, şiire yönelik tavrının sağlamlığına bağlıdır.

Peki nedir hakiki siyaset, nedir iyi temellendirilmiş *politeia* (kent-devlet)? Felsefenin ta kendisi — düşüncenin, kolektif varoluşu, yani insanların bir araya gelmiş çokluğunu sımsıkı kavramasını sağlayabildiği sürece felsefe. Şöyle diyelim: *Politeia* kendi içkin hakikatine varmış topluluktur. Ya da düşünce denen mihenk taşına vurulabilen topluluk.

Öyleyse, Platon'un yolundan gidecek olursak, şunu öne sürmek gerekecektir: Bir araya gelmiş insanlığın adı olan kent-devlet, ancak kent-devlet kavramı şiirden korunabildiği takdirde düşünülebilir. Kent-devletin kendini düşünceye açması için, kolektif öznelliği şiirin güçlü cazibesinden korumak şarttır. Ya da: Kolektif öznellik "şiirselleştirildiği" takdirde düşünceden de eksiltilmiş olur, düşünceye bigâne kalır.

Bildik yorum —ki Platon'un metni büyük ölçüde izin verir bu yoruma— şudur: İdea'dan iki kat uzak bir konumda (birincil taklit olan duyumsanabilir'in ikincil taklidi) bulunan şiir en yüksek ilkeye her türden erişimi engeller; oysa kolektif olanın hakikatinin kendi aşkınlığına ulaşması bu ilkeye bağlıdır. Demek ki şairlerin kovulması protokolü, şiir sanatının taklitçi doğasından ileri gelmekteydi. Şiiri yasaklamak ile *mimesis*'i eleştirmek aynı şeydi.

Oysa bana öyle geliyor ki bu yorum Platon'un metnindeki *şiddetin* seviyesine çıkamıyor. Platon bu şiddetin bizzat kendisine yöneltilmiş bir şiddet olduğunu, şiirin tam da kendi ruhu üzerinde uyguladığı engellenemez güce yöneltilmiş olduğunu gizlemez. Taklidin makul eleştirisi, kişinin böyle bir gücün etkilerini kendinden söküp atması gerekliliğini temellendiremez tam anlamıyla.

Bir kere sorunun kaynağının *mimesis* olmadığını ifade edelim. Kent-devleti düşünebilmek için şiirsel söyleyişi sekteye uğratmanın gerekli olması, *mimesis*'in öncesinde kurucu nitelikte bir yanlış anlamanın olmasını gerektirir.

Öyle görünüyor ki, felsefenin düşündüğü biçimiyle düşünce ile şiir arasındaki uyumsuzluk ve uyuşmazlık, imgeler ve taklitle ilgili olan uyumsuzluktan çok daha köklü ve çok daha eskidir.

Platon da "eskidir felsefe ile şiir sanatının uyuşmazlığı" (*palaia tis diafora filosofia te kai poietike*) diye yazdığında, öyle sanıyorum ki, bu eski ve derin uyuşmazlığa değiniyordu.

Bu uyuşmazlığın eskiliği belli ki düşünmeyle, düşünmenin kimliğinin saptanması ile ilgilidir.

Şiir sanatı, düşünme'de neyin karşısına koyar kendini? Doğrudan doğruya idrak'in (*l'intellect*), *nous*'un, fikirlerin sezinlenmesinin karşısına değil. Kavranabilir olanın (*l'intelligible*) en yüksek biçimi olan diyalektiğin karşısına da değil. Platon bu noktada çok nettir: Şiirin yasakladığı şey, gidimli (*discursive*) düşünmedir, *dianoia*'

dır. Şiir, der Platon, "dinleyenlerdeki gidimliliği mahveder". *Dianoia* kateden düşünmedir, bağlantı kuran ve çıkarım yapan düşünme. Şiir ise, olumlama ve hazzetmedir; katetmez, eşikte durur. Şiir kurala bağlanmış aşma değil; adaktır, yasasız önerme ve sunudur.

Bu yüzden Platon diyecektir ki, şiire karşı alınacak asıl önlem "ölçü, sayı ve tartım"dır. Ruhun şiirsel olmayan kısmı, "hesaplayan *logos*'un emeğidir", *ton logistikon ergon*. Ayrıca şöyle diyecektir: Teatral şiirde haz ve acı ilkesi, yasa ve *logos*'a üstün gelir.

Dianoia'nın, yani bağlantı kuran ve kateden düşünmenin, yasaya tabi bir *logos* olan düşünmenin bir paradigması vardır: matematik. Öyleyse şiirin düşünme'de kendisini neyin karşısına koyduğu konusunda şunu savunabiliriz: Şiir tam da matematiksel kopuşun, *mathème*'in* kavranabilir gücünün düşünme üzerinde sahip olduğu yargılama yetkisine karşıdır.

Son tahlilde kurucu karşıtlık şudur: Felsefe ancak şiirin otoritesinin yerine *mathème*'in otoritesini koymak koşuluyla başlayabilir ve siyasal Gerçeği ele geçirebilir.

Mathème ile şiir arasındaki bu karşıtlığın derininde yatan motif iki katmanlıdır.

Bir yandan —ve daha bariz olan yandır bu— şiir hâlâ imgenin, yani deneyimin dolaysız tekilliğinin kölesidir. Oysa *mathème* saf fikirden yola çıkar ve sonrasında tümdengelimden başka hiçbir şeye yaslamaz sırtını. Bu da demek oluyor ki, şiir ile duyumsanabilir deneyim arasındaki bağ, dili duyumsamanın sınırlarıyla karşı karşıya getiren kirli/katışmış bir bağdır. Bu bakış açısından, şiire ait bir düşünmenin gerçekten var olduğu, bir başka deyişle şiirin düşündüğü, her zaman için şüphelidir.

Platon'a göre şüpheli bir düşünce, düşünce-olmayan'dan ayırt edilemeyen bir düşünce, nedir peki? Sofizmdir. Şiir gerçekte sofizmin baş işbirlikçisi olabilir pekâlâ. Nitekim *Protagoras* diyaloğu da bunu düşündürür. Zira Protagoras, şair Simonides'in otoritesi ardına saklanarak şunu ilan eder: "Bir erkeğin eğitiminde en önemli nokta, şiir konusunda yetkin olmasıdır."

---

* *Mathème*: "birim" anlamı veren sonek *-ème* ile üretilmiş bir başka Lacan neolojizmi: *poésie*'den ("genel anlamda şiir/şiir sanatı") *poème* ("bir şiir/manzume") ya da *théorie*'den *théorème* gibi, *mathesis*'ten *mathème*. —*ç.n.*

O halde filozof için matematik ne ise sofist için de şiir sanatı odur, denebilir. Bu durumda felsefeyi hazırlayan disiplinlerdeki *mathème* ile şiir (*poème*) karşıtlığı, felsefenin kendini söylemsel ikizinden, kendisine benzeyenden ve bu benzerlik sayesinde felsefenin düşünme edimini yozlaştıran şeyden —sofizmden— ayırma yolunda sarf ettiği dur durak bilmeyen çabaya destek verecektir. Şiir, tıpkı sofist gibi, kendini olanaklı bir düşüncenin dilsel gücü içinde sunan bir düşünce-olmayan olacaktır. Bu gücü sekteye uğratmak da *mathème*'in görevi olacaktır.

Ama diğer yandan —ve daha derinde— bir şiir düşünmesinin var olduğu, ya da şiirin bir düşünme olduğu varsayılsa bile, bu düşünme duyumsanabilir olandan ayrılamaz, *düşünme olarak ayırt edilmesi ya da ayrılması mümkün olmayan* bir düşünmedir. Şöyle diyelim: Şiir, düşünülemez bir düşünmedir. Matematik ise kendini dolaysız biçimde düşünme olarak ifade eden, tam da yalnızca düşünülebilir olduğu ölçüde var olan bir düşünmedir.

O halde şu da ileri sürülebilir: Felsefe için şiir sanatı düşünme olmayan, düşünülebilir bile olmayan bir düşünmedir. Ama zaten felsefenin meselesi düşünmeyi düşünmektir; düşünmeyi, düşünmenin düşünülmesi olarak saptamaktır. Öyleyse felsefe *mathème*'in gidimli dolaylamalarına yaslanarak, her türlü dolaysız düşünmeyi kendi alanından dışlamalıdır.

"Geometri bilmeyen buraya girmesin": Platon düşüncenin *belirtik* prosedürü sıfatıyla ya da kendini ancak düşünme olarak sergileyebilen düşünme sıfatıyla matematiği ön kapıdan içeri alır. Hal böyle olunca şiir sanatı da gözden uzak merdivenlerden dışarı çıkmak zorundadır. O şiir sanatı ki Parmenides'in duyurusunda da Herakleitos'un cümlelerinde de, bir bakıma her yerde mevcuttur mevcut olmasına ama, felsefi işlevi aşındırmaktadır; çünkü şiir sanatında düşünme belirtik olmama hakkını tanımaktadır kendine; gücünü düşünme olarak tezahür eden düşünmeden değil dilden alan şeyi kendi hakkı saymaktadır.

Ama bu arada, dildeki *mathème*'in şeffaflığı ile şiirin metafordan ileri gelen karanlığı arasındaki karşıtlık, korkutucu sorunlar çıkarmaktadır biz modernlere.

Zaten Platon bile sonuna kadar bağlı kalamaz *mathème*'i terfi ettirip şiire kapıyı gösteren bu düstura. Kalamaz, çünkü *dianoia*'nın,

yani gidimli düşüncenin sınırlarını kendisi de fark eder. En üstün ilke, yani Bir ya da İyi söz konusu olduğunda Platon, *epekeina tes ousias* (yani "tözün ötesinde") olduğumuzu, dolayısıyla İdea'nın sunduğu dilimde görünen her şeyin uzağında olduğumuzu kabul etmek zorunda kalır. Bu en üstün ilkenin düşüncede verilişine, yani *olan*'ın (*étant*) ötesindeki varlığın düşüncede verilişine hiçbir *dianoia*'nın nüfuz edemediğini itiraf etmek zorunda kalır. Kendisi de, sözgelimi güneş gibi imgelere, "saygınlık" ya da "güçlülük" gibi metaforlara, ölüler krallığından geri gelen Pamphylia'lı Armenios oğlu Er gibi mitoslara başvurmaktan başka çare bulamaz. Kısacası: Tam da mesele düşünmenin düşünülebilir olanın ilkesine açılması olduğunda, yani düşünmenin kendisini düşünme olarak tesis eden şeyi kavrayıp derinlerine dalması gerekince, şu işe bakın, Platon'un kendisi kalkıp dili şiirsel söyleyişin gücüne tabi kılmaktadır.

Ama biz modernlerin nasıl olup da şiir ile *mathème* arasındaki dilsel mesafeye katlandığımıza baktığımızda, yolumuzun bir Grekinkinden çok farklı olduğu görülüyor.

Her şeyden önce, biz yalnız şiirin Sayı'ya neler borçlu olduğunun değil, şiirin kavranabilir olana ne kadar yatkın olduğunun da tamamıyla farkındayız.

Bu konuda Mallarmé çok iyi bir örnek oluşturuyor: Şiirsel zar atımının meselesi pekâlâ, "başka bir sayı olamayacak olan biricik sayı" adını verdiği "yıldız kökenli" şeyin belirivermesidir. Şiir zorunluluğun ideal rejimine tabidir, duyumsanabilir arzuyu İdea'nın rastlantısal belirişine tabi kılar. Şiir düşünmenin bir *ödevidir*:

Gloire du long désir, Idées
Tout en moi s'exaltait de voir
La famille des iridées
Surgir à ce nouveau devoir.

Uzun özlemin şanı, İdealar
İçimdeki her şey yüceldi
Görünce süsengillerin
Bu yeni ödeve doğru uzandığını.

Dahası, bizzat modern şiir kendi kimliğini "düşünme/düşünce" olarak saptamaktadır. Modern şiir yalnızca dilin bedeninde sunulmuş

bir düşünmenin fiili varoluşu değil, bu düşünmenin düşünülmesini sağlayan işlemlerin toplamıdır aynı zamanda. Büyük şiirsel mecazlar —ister Mallarmé'deki Takımyıldız, Mezar ya da Kuğu söz konusu olsun; ister Rimbaud'daki İsa, İşçi, ya da Cehennemi Eş— rasgele metaforlar değildir. Bu mecazlar, tutarlı bir düzenek (*dispositif*) kurar ve şiir bu düzenek içinde bir düşünce rejiminin duyumsanabilir sunumunu hazırlar: Mallarmé'de eksiltme ve yalıtma, Rimbaud'da mevcut kılma (*présence*) ve kesintiye uğratma.

Söylediklerimin simetriği olarak, biz modernler şunu da biliyoruz ki, çoklu-varlığın konfigürasyonlarını doğrudan doğruya düşünen matematiği, ölçüsünü kendi kendine veremeyeceği bir başıboşluk ve aşırılık ilkesi katetmektedir. Cantor'un, Gödel'in, Cohen'in büyük teoremleri *mathème*'in çıkmazlarına birer mim koymuştu bu yüzyılda. Küme aksiyomatiği ile kategorik betimleme arasındaki uyuşmazlık, matematiksel ontolojiyi öyle düşünce seçeneklerine mecbur bırakmaktadır ki, hiçbir saf matematiksel buyruk bu seçimi bir kurala bağlayamamaktadır.

Şiir tekabül ettiği düşünmenin şiirsel düşünmesine eriştiği halde, *mathème* kendini bir kör nokta (*point de fuite*) etrafında kurmakta, *mathème*'in Gerçeği, o noktada biçimselleştirme çabalarının çıkmazına saplanıp kalmaktadır.

Şöyle diyebiliriz: Modernlik görünüşte şiiri idealize etmekte, *mathème*'i ise sofistikeleştirmektedir. Bu yolla da Platoncu yargıyı tepe taklak etmektedir — üstelik Nietzsche'nin "tüm değerlerin tümdendeğerlendirilmesi" suretiyle yapmak istediğinden daha kesin bir biçimde.

Bu tepe taklak oluş, felsefe ile şiir arasındaki ilişkide canalıcı bir yer değiştirmeye neden olur.

Zira böyle bir ilişki artık duyumsanabilir ile kavranabilir, ya da güzel ile iyi, ya da imge ile İdea karşıtlığı üzerine kurulamaz. Duyumsanabilir olan kendini ne kadar şiir fikrinin süregelen âciz nostaljisi diye sunarsa, modern şiir de İdea'nın duyumsanabilir biçimi olmaktan o kadar uzak kalır. Mallarmé'nin *Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası*'nda, monolog yapan "kişi", gördüğü şehvetli rüyanın doğada, duyumsanabilir manzarada muhtemel bir izinin olup olmadığını sorar kendine. Su, arzu edilen kadınlardan birinin soğukluğuna delil değil midir? Rüzgâr, ötekinin şehvetli iççekişlerini anımsatmaz

mı? Ama bu varsayım bir kenara bırakılır, çünkü sanatın su ve rüzgâr fikirlerini çağrıştırma gücüyle karşılaştırılınca su ve rüzgâr bir hiçtir:

le matin frais s'il lutte,
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent
Hors des deux tuyeaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est, à l'horison pas remué d'une ride,
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.

[Boğarak sıcaklara] serin sabahı karşı koyarsa eğer,
Hiç mırıldanan su yok, akorlarla sulanmış
Ağaçlığa flütümden dökülenden başka;
Çorak yağmura sesi saçmadan önce
Üflenmeye hazır iki boru dışında tek rüzgâr da,
En küçük bir kırışığın zedelemediği ufukta
Göğe yeniden yükselen görünür ve dingin,
Yapay soluğudur esinin.

Şiir, yapaylığın görünürlüğü —ki aynı zamanda şiirsel düşünmenin düşüncesidir bu— sayesinde, duyumsanabilir olanın kâdir olduğu şeyi gücül olarak aşmaktadır. Modern şiir *mimesis*'in zıddıdır. Nesnesi ve nesnelliği birer solgun kopyadan ibaret olan bir İdea'yı teşhir etmektedir gerçekleştirdiği işlemle.

Demek ki felsefe, şiir ile *mathème* çiftini haz alınabilir imge ile saf fikir arasındaki basit karşıtlık üzerinden kavrayamaz. Bu iki düşünme rejiminin dildeki ayrışmasını, felsefe, nereden geçirecektir o halde? Ben derim ki, her iki düşüncenin de kendi adlandırılamayan'ını bulduğu noktadan.

Platon'un şairleri kovmasının çaprazına şu eşdeğerliliği koyalım: Felsefenin bulunduğu noktadan incelenince şiir de *mathème* de "bir hakikat usulü" diyebileceğimiz genel biçimin üyeleridir.

Matematik —varlık olarak varlığın ilksel tutarsızlığı olarak kavranan— saf çokluktan var eder hakikati.

Şiir sanatı ise hakikati dilin sınırlarına varmış mevcudiyet olarak kavranan çokluktan var eder. Bir başka deyişle, saf bir mefhum olan

"vardır"ı (*il y a*) tam da ampirik nesnelliğinin silinişi içinde mevcut kılma (*présentifier*) yeteneği olarak kavranan dilin ezgisinden.

Rimbaud'nun şiirsel bir tarzda ebediyetin "güneşle birlikte / gitmiş deniz" olduğunu söylerken, ya da Mallarmé'nin duyumsanabilir olanın diyalektik olarak İdea'ya bindirilmesini (transpozisyon) "gece, umutsuzluk ve işlenmiş taşlar" ya da "yalnızlık, mercan, yıldız" sözcükleriyle özetlerken yaptığı şey, duyumsanabilirin zamansal olarak ortadan kayboluşunu zamansız olarak var edebilmek amacıyla sözcüklere yapışan göndergeyi adlandırmanın potasında eritmektir.

Bu bakımdan bir şiirin "sözün simyası" olduğu her zaman doğrudur. Ama bu simya, öbür simyanın aksine, bir düşünmedir, burada olanın düşüncesidir — bundan böyle dilin içini boşaltma ve çağrıştırma güçlerine bağlı olan "bura"nın.

Matematiğin hakikati içinden çıkarıp var ettiği sunulmamış ve duyumsanamaz çokluğun amblemi boşluktur, boş kümedir.

Şiirin hakikati içinden çıkarıp var ettiği, ortadan kaybolmadan hemen önce tutulmuş o verili ya da kabuğundan çıkmış çokluğun amblemi ise Yeryüzü'dür — Mallarmé'nin şu şekilde ilan ettiği, olumlayıcı ve evrensel Yeryüzü:

Oui, je sais qu'au lointain de cette nuit, la Terre
Jette d'un grand éclat l'insolite mystère.

Evet biliyorum, bu geceden uzakta, Yeryüzü
Büyük bir parıltıyla püskürtüyor o tekinsiz esrarı.

Şimdi, ister hesaplamaya bağlı olsun ister doğal dilin ezgisinden çıkarılıp var edilmiş olsun, her hakikat öncelikle *bir güçtür*. Kendi sonsuz-oluşu üzerinde nüfuzu vardır. Hakikat, bu oluşun tamamlanamaz evrenini ancak kısmen öngörebilir. "Yürürlükteki bir hakikatin bütün etkileri bu evrende sınırsız olarak işleseydi, acaba bu evren nasıl bir evren olurdu," gibi bir varsayımı zorlayabilir hakikat.

Yeni ve güçlü bir teoremin düşünceyi başka yönlere yönlendiren ve yepyeni uygulamalara sevk eden sonuçları işte bu şekilde kestirilir.

Kurucu bir poetikadan, yalnızca bir mevcudiyet parıltısının hazzı değil, şiirsel düşüncenin yeni yöntemleri böyle çıkarılır, dilin olanaklarına dair yeni bir keşif de böyle yapılır.

Rimbaud'nun "Yöntem, başımızın tacısın!" diye haykırması, ya da "yeri ve formülü bulmanın telaşında" olduğunu ifade etmesi boşuna değildir. Ya da Mallarmé'nin şiiri bir bilim olarak tesis etmeyi önermesi:

Car j'installe, par la science,
L'hymne des coeurs spirituels
En l'oeuvre de ma patience
Atlas, herbiers et rituels.

Bilim sayesindedir ki çevirebiliyorum
Maneviyatı güçlü kalplerin ilahisini
Sabrımın eserine: Atlaslara,
Bitki ve ayin atlaslarına.

Şiir, bir yandan, ortadan kayboluş denen bir arkaplan önünde cereyan eden mevcudiyet düşüncesi olarak dolaysız bir eylemdir; bir yandan da her yerel hakikat figürü gibi aynı zamanda bir düşünme programıdır, güçlü bir öngörüdür, dilin hem içkin hem de yaratılmış bir "başka" dilin boy gösterişiyle zorlanmasıdır.

Ama her hakikat, bir güç olmakla birlikte bir güçsüzlüktür aynı zamanda. Zira hakikatin yargılayabileceği şey, bütünlük (*totalité*) olamaz.

Hakikat ile bütünlüğün bağdaşmaz olmaları kuşkusuz modernliğin en kesin —ya da post-Hegelci— dersidir.

Jacques Lacan bunu meşhur aforizmasıyla şöyle ifade eder: Hakikat "bütün" olarak söylenemez, olsa olsa yarım yamalak söylenebilir. Ama ondan önce Mallarmé, "şeyi bir bütün halinde alıp gösteriyorlar," diyerek eleştirmişti Parnasyenleri. Bu şekilde "gizemi ıskalıyorlar," diye eklemişti ardından.

Bir hakikatin —her neyin hakikati olursa olsun— o şeyi "bütün olarak" kuşattığı ya da onun bütünsel bir gösterilişi olduğu iddia edilemez. Şiirin açığa çıkarma gücü, bir giz etrafında döner; öyle ki bu gizin *nokta-hedef kılınması*, hakiki olanın gücünün güçsüz Gerçeğini meydana getirir. Bu anlamda, "harflerdeki/edebiyattaki gizem" sahici bir koşuldur. Mallarmé "şiirde daima gizem olması gerektiği"ni savunurken, bir gizem etiği kurmaktadır; bu gizem etiği, bir hakikatin gücünün kendi yumuşak karnına saygı göstermesini öngörür.

Söz konusu gizem özünde şudur: Her şiirsel hakikat, mevcudiyete getiremediği şeyi kendi merkezinde bırakır.

Daha genel bir biçimde şöyle söylenebilir: Bir hakikat, kuşattığı şeyin bir noktasında öyle bir eşiğe varır ki, orada kendisinin Bütün'ün benlik bilinci değil, *bu* tekil hakikat olduğu kanıtlanır.

Gerçek olandaki en az bir zayıf nokta, her ne kadar sonsuza gitse de her hakikatin aynı zamanda bir tekil prosedür olduğunu kanıtlar; ya da Mallarmé'nin dediği gibi: "bir kaya, hemen buharlaşıp sise dönüşen, sonsuza set çeken sahte malikâne".

Her hakikat, kendi tekilliğinin kayasına toslar; bir *hakikatin var olduğu* da ancak burada, güçsüzlük şeklinde telaffuz edilir.

Bu toslanan şeye *adlandırılamayan* diyelim. Adlandırılamayan, bir hakikatin zorla adlandıramayacağı şeydir. Hakikat olarak ortaya konulmasını bekleyemeyeceği şey.

Her hakikat rejimi Gerçek'te kendi adlandırılamayanı üzerine kurar kendini.

Şimdi Platoncu şiir ile *mathème* karşıtlığına dönerek şunu soralım kendimize: Matematiksel hakikatler ile şiirsel hakikatleri "Gerçek'te" —ve dolayısıyla kendi adlandırılamayanları bakımından— farklılaştıran nedir?

Matematiğin diline niteliğini veren şey, tümdengelime sadakattir. Bununla kastım bir eklemleme yeteneğidir: Sözceleri birbirine öyle bir eklemler ki, bu eklemlenme mecburi olur ve elde edilmiş sözceler kümesi *tutarlılık* sınavından başarıyla geçer. Zorlayıcılık (*contrainte*) etkisi matematiksel ontolojinin temelinde yatan mantıksal kodlamadan ileri gelir. Tutarlılık etkisi merkezidir. Nitekim tutarlı bir kuram nedir? — İçinde birtakım olanaksız sözcelerin bulunduğu bir kuram. Ancak kuramın dilinde "kurala uygun" (*correct*) olan ama kuramın çerçevesine kaydedilemeyecek veya kuramın "hakikate uygun" (*véridique*) saymadığı bir sözce bulunduğu takdirde, bir kuram tutarlı olacaktır.

Bu bakış açısından, kuramın *tekil düşünme* olduğuna tanıklık eder tutarlılık. Zira her sözce kurama kabul edilebilseydi, bu durum "dilbilgisel olarak doğru (*correct*)" sözce ile "kuramsal olarak doğru (*véridique*)" sözce arasında hiçbir fark olmadığı anlamına gelecekti. O zaman da kuram bir dilbilgisinden ibaret olacak, hiçbir şey düşünmeyecekti.

Tutarlılık ilkesi, matematiği bir düşünce varlığı durumuna getiren şey, matematiğin basit bir kurallar kümesi olmamasını sağlayan şeydir.

Ama Gödel'den beri biliyoruz ki tutarlılık *tam da matematiğin adlandırılamayan noktasıdır.* Bir matematiksel kuramın kendi tutarlılığıyla ilgili sözceyi hakikate uygun bir sözce olarak kurması mümkün değildir.

Şimdi şiir sanatına dönersek, onun etkisini niteleyen şeyin bizzat dilin güçlerinin gösterilmesi olduğunu görmekteyiz. Her şiir bir kudreti dile getirir — kendini sunan şeyin ortadan kayboluşunu ebediyen sabitleme kudretini. Ya da bizzat mevcudiyeti —kendini sunan şeyin ortadan kayboluşunu şiirsel olarak muhafaza etmek suretiyle— İdea şeklinde üretme kudretini.

Ama bu arada dilin bu kudreti, işte tam da şiirin adlandıramadığı şeydir. Şiir kaynaklarını dilin gizil ezgisinden, olanaklarının sonsuzluğundan, düzenlenişinin yeniliğinden devşirerek, dili kuvveden fiile çıkarır. Ama tam da dilin kudretini bir kayboluşun muhafaza edilmesine yöneltmek amacıyla dilin sonsuzluğuna başvurduğu içindir ki, şiir bu sonsuzluğun kendisini sabitleyemez.

Şöyle diyelim: Mevcudiyet düzenine sokulmuş sonsuz güç olarak dil, tastamam şiirin adlandırılamayanıdır.

Dilsel sonsuz, şiirin güç etkisine içkin güçsüzlüktür.

Bu zayıf ya da adlandırılamaz nokta Mallarmé tarafından en az iki şekilde temsil edilmiştir.

İlk olarak, şiir etkisinin —ki bu etkiyi şiirin kendisi oluşturmadığı gibi, şiirsel olarak geçerli kılmaz da— bir güvence bulunduğunu varsaymasıyla. Bu güvence düzen olarak kavranmış dildir, yani sözdizimi: "Peki —deniyor— bu tezatlar arasında anlaşılabilirlik için nasıl bir nirengi noktası olacak? Bir güvence gerek — Sözdizimi." Şiirde sözdizimi gizil kudrettir; sözdiziminde buradalık ile ortadan kayboluşun (hiçlik olarak varlık) tezatı, anlaşılabilir olana sunabilir kendini. Ama sözdizimi, ne kadar zorlarsam zorlayayım, şiirselleştirilemez. Kendini sunmadan işler.

İkinci olarak, Mallarmé açık açık şiirin şiiri diye bir şeyin, yani bir meta-şiirin olamayacağını belirtir. "Ptyx" denen şu hiçbir şeyin adı olmayan adın, şu "kof sesin hükümsüz biblosu"nun yegâne anlamı budur. "Ptyx"in kuşkusuz şiirin kâdir olduğu şeyin adı olması

isteniyordu: Daha önce olanaksız olan bir mevcudiyete gelişin dilden sudur etmesini sağlamanın. Gelin görün ki bu ad bir ad değildir, bu ad herhangi bir şeyi adlandırmaz. Öyle ki şair (Dilin Efendisi) bu sahte adı kendisiyle birlikte mezara götürür:

Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le néant s'honore

Zira Efendi Styx'ten gözyaşları toplamaya gitti
Hiçlik'in onuru olan şu tek nesne ile.

Şiirin kendisi, dilin sonsuzluğunu yerel olarak fiiliyata geçirdiği ölçüde, —şiir için— adlandırılamaz niteliğini korur. Dilin gücünü açığa vurmaktan başka görevi olmayan şiir, onu hakikate uygun biçimde adlandırmaktan âcizdir.

Kendi şiirsel girişimini "delilik" diye yaftalayan Rimbaud'nun da demek istediği budur. Elbette, şiir "dile getirilemeze mim koyar", ya da "başdönmelerini sabitler". Ama bu mim koyma ve sabitlemelerin genel ve derinlerdeki kaynağını şiirin yeniden ele geçirebileceğine ve adlandırabileceğine inanmak deliliktir. Kendi gücünü adlandıramayan etkin düşünce demek olan şiir, ilelebet bir temelden mahrum kalacaktır. Bu durum da şiiri Rimbaud'nun gözünde sofizmle akraba kılar: "Sihirli sofizmlerimi sözcüklerin verdiği sanrıyla açıklıyordum".

Kaldı ki Rimbaud, ilk eserlerinden beri, öznel olarak kavranan şiirde daima bir sorumsuzluk olduğuna işaret ediyordu. Şiir, dili istemdışı kateden bir kudret gibidir adeta: "yazık kendini keman olarak bulan ağaca", ya da "bakır trompet olarak uyanırsa, kabahat onun değil".

Son tahlilde Rimbaud'ya göre şiirsel düşünmenin adlandırılamayanı, bizzat bu düşünmenin *kabuğundan çıkış* hali, boy gösterme halidir. Bu aynı zamanda dilin sonsuzluğunun ezgi olarak, ya da mevcudiyeti büyüleyen senfoni olarak gelişidir: "düşüncemin kabuğundan çıkışına şahit oluyorum: ona bakıyorum, onu dinliyorum; bir ok atıyorum: senfoni çırpınıyor derinlerde, ya da bir sıçrayışta sahneye çıkıyor".

Şöyle diyelim: *Mathème*'in kendine özgü adlandırılamayanı dilin tutarlılığıdır, şiirin kendine has adlandırılamayanı ise öz gücü.

Felsefe de, hem hakikati söyleme (*véridicité*) güçleri hem de güçsüzlükleri —yani adlandıramadıkları— bakımından, şiirin ve *mathème*'in temsil ettiği iki koşula tabi olacaktır.

Hakikat tarafından birbirlerine düğümlenmiş varlık ve olayın genel kuramıdır felsefe. Zira bir hakikat, yitip gitmiş, geriye bir tek adı kalmış bir olayın varlık *indindeki* çalışmasıdır.

Felsefe, ortadan kaybolanın muhazafaza edilmesine çağrıda bulunan her türlü olay adlandırmasının, olaysal mevcudiyetin her türlü adlandırmasının özünde şiirsel olduğunu kabul edecektir.

Her olaya-sadakatin, varlık indinde bütünüyle temelsiz bir yönergenin yol gösterdiği her türlü çalışmanın, paradigması matematik olan bir kesinliğe sahip olması ve sürekli bir baskının disiplini altına girmesi gerektiğini de kabul edecektir.

Ama *mathème*'in adlandırılamayanının tutarlılık olmasından felsefenin çıkaracağı ders, tam bir düşünümsel temellendirmenin olanaksız olduğu ve her sistemin bir açık gedik (*entame*) noktası, hakiki olanın güçlerinden muaf bir nokta barındırdığı olacaktır. Ne olursa olsun hiçbir hakikatin gücüyle zorlanamayacak bir nokta.

Şiirin adlandırılamayanının dilin sonsuz gücü olmasından da, bir yorumun —ne kadar kuvvetli olursa olsun— ulaşacağı anlamın asla anlamlama yeteneğini temellendirmeye yetmeyeceği çıkacaktır. Bir başka deyişle, hiçbir hakikatin asla anlamın anlamını veremeyeceği.

Platon şiirsel düşünmenin düşüncenin düşünülmesi olamayacağından endişe ettiği için kovdu şiiri. Bize gelince, biz şiiri başımızın üstüne buyur edeceğiz, çünkü şiir bir düşüncenin tekilliğinin yerine bu düşüncenin düşünülmesini koyabileceğimiz yönündeki varsayımdan kurtarmaktadır bizi.

Felsefe, *mathème*'in tutarlılığı ile şiirin gücü —bu iki adlandırılamayan— arasında kendini eksilten şeyi tıkayan adları saptamaktan vazgeçer. Bu anlamda felsefe —şiir ile *mathème*'den sonra, ve bunların düşünme koşuluna tabi olarak— düşünmelerin çokluğunu konu alan hep eksik kalacak düşünmedir.

Gelgelelim, felsefe ancak şiiri *yargılamaktan* ve —şu ya da bu şairden alınma örneklerle bile olsa— ona birtakım siyasal dersler vermekten kaçındığı takdirde taşıyabilir bu vasfı. Felsefenin şiire ders verme isteğinin anlamı hemen her zaman —nitekim Platon da

şiire verilecek siyasal dersi böyle anlıyordu— şu olmuştur: Şiirden gizemini dağıtmasını istemek, dilin gücüne peşin peşin birtakım sınırlar koymak. Adlandırılamayanı zorlamak, modern şiir karşısında "Platonculaştırmaya başvurmak" demektir bu da. Büyük şairlerin bile bu anlamda Platonculaştırmaya başvurdukları vakidir. İşte bir örneği...

3

Fransız Filozof Polonyalı Bir Şaire Yanıt Veriyor

BUNDAN birkaç yıl önce, sosyalist devletler çökmeye başlayınca, Doğu'dan bir şair geldi, hakiki bir şair. Halkı tarafından takdir edilmiş bir şair. Tarafsızlığının verdiği güvenceyle, Kuzey'in dünyaya her yıl Büyük Yazarlar'ını büyük bir ciddiyetle işaret etmek için verdiği ödülle takdir toplamış bir şair.

Bu şair bizlere kardeşçe bir ders vermek istemişti. Peki kimdi bu "biz"? Biz, Batı'nın insanları ve en yakın geçmişteki şairlerimizle dilsel ilişkimiz içinde özellikle biz Fransızlar.

Czeslaw Milosz'un dediğine göre, biz ve bizimle birlikte Batı, Mallarmé'den beri, umutsuz bir hermetizm içine kapanmışız. Şiirin kaynağını kurutmuşuz. Filozofun soyutlaması, şiirsel toprağın buzullaşması gibiymiş. Ve acılarını kuşanmış, yaşayan sözünün bekçisi Doğu, koca bir halkın terennüm ettiği bir şiire giden yolu geri verebilirmiş bize.

Bu büyük Polonyalı bize ayrıca şunları söylemişti: Batı'nın şiiri, kökeni öznel bir aşırılık, yani dünyanın ve nesnenin unutulması olan bir kapalılığa, bir geçirmezliğe (*opacité*) teslim olmuştur. Şiire düşen de kendini sunan şeyin sınırsız zenginliğine adanmış bir bilgiyi muhafaza ve takdim etmektir.

Konu hakkında duyup düşündüklerimi ifade etmeye davet edilince, belli başlı noktaları ele alan şu kısa üçlemeyi yazmıştım.

a) Hermetizm

Mallarmé hermetik bir şair midir? Şiirinin gizemli bir yüzeyinin bulunduğunu inkâr etmenin bir yararı olmaz. Peki ama bu gizem, işleminin gönüllü paylaşımından başka neye davet ediyor bizi?

Şu fikir son derece önemli: Şiir ne bir betimleme ne de bir dışavurmadır. Dünyanın yayılımının (*étendue*) duygulu bir resmi de değildir. Şiir bir işlemdir. Dünyanın kendini bir nesneler koleksiyonu olarak sunmadığını öğretir bize. Düşünceye karşı çıkan şey değildir dünya. Şiirin işlemlerine göre dünya, mevcudiyeti nesnellikten daha özlü olan şeydir.

Mevcudiyeti düşünmek için şiirin, dolambaçlı bir kapma işlemine başvurması gerekir. Görünüş ve kanıların aldatmacasını meydana getiren nesneler cephesini olsa olsa bu dolambaçlılık yerinden edebilir. Şiir prosedürünün dolambaçlı olması, şiir tarafından ele geçirilmeyi değil, şiirin içine girmeyi şart koşar.

Mallarmé "asla doğrudan değil, imalı" sözcüklerle yol alınmasını istediğinde söz konusu olan, bir nesnesizleştirme (*désobjectivation*) buyruğudur — nesnesizleştirmeli ki "saf mefhum" adını verdiği bir mevcudiyet meydana çıkabilsin sonunda. Şöyle yazıyor Mallarmé: "Öyleyse bir nesnenin Mefhum ânı nesnenin saf şimdi'sinin kendine yansıdığı andır, ya da şimdiki/mevcut saflığıdır." Şiir, nesnenin kendi şimdiki/mevcut saflığı içinde eritilmesine yoğunlaşır; bu eritme ânının kurulmasıdır şiir. "Hermetizm" adı verilen şey, anlık bir şeydir şiirde; bu anlık olana yalnızca bir dolambaçlılıkla erişilebilir ve gizem bu dolambaçlılığın habercisidir. Okur mevcudiyetin anlık noktasına varmak için gize nüfuz etmelidir. Yoksa şiir işlemez.

Aslında, ancak gizli bilimler söz konusu olduğunda ve anlamak için yorumun anahtarlarına gerek olduğunda hermetizmden söz edilebilir. Mallarmé'nin şiiri yorum istemez; anahtarı da yoktur. Şiir kendi işleminin içine girilmesini ister; gizem de bu isteğin ta kendisidir.

Kural basit: Şiirin neden söz ettiğini bilmek için değil, şiirde olup biteni düşünmek için şiirin içine girmek. Şiir bir işlem olduğuna göre, aynı zamanda bir olaydır. Şiir meydana gelir. Yüzeysel gi-

zem, bu meydana-gelişin belirtisidir, bize dildeki bir meydana-gelişi takdim eder.

Olup bitenin şiirselleştirilmesi olan şiir sanatı (*poésie*) ile olup bitenin geçtiği yer olan, bir düşünce geçidi olan şiiri (*poème*) birbirine karşıt sayacağım.

Şiire içkin olan bu düşünce geçidine Mallarmé "transpozisyon" der.

Transpozisyon bir ortadan kayboluşa —şairin ortadan kayboluşuna— zemin hazırlar: "Saf yapıt, şairin hitabi (*élocutoire*) olarak ortadan kaybolmasını gerektirir". Böyle bir şiirin öznel olduğunu söylemenin ne kadar yanlış olduğunu da geçerken belirtelim. Mallarmé'nin istediği bunun tam tersidir — yani şiirin öznesinin radikal adsızlığı.

Transpozisyon dilin kovuğunda bir İdea üretir — kesinlikle bir nesne değil. Şiir "soyutlamaların sözsüz havalanışı"dır. "Havalanış" şiirin duyumsanabilir devinimini tarif etmektedir; "sözsüz", her türlü öznel gevezeliğin bırakılmış olduğunu; "soyutlama" ise en sonunda bir saf mefhumun, bir mevcudiyet fikrinin belirdiğini. Bu fikrin amblemi Takımyıldız, Kuğu, Gül ya da Mezar olacaktır.

Son olarak transpozisyon, şairin hitabi olarak ortadan kayboluşu ile saf mefhum arasında bizatihi işlemi —yani gizemin isteği üzerine gizem kılığında bağımsız olarak eylemde bulunan transpozisyon ve anlamı— tanzim eder. Ya da Mallarmé'nin dediği gibi: "Gömülü anlam kıpırdar ve yaprakları koro halinde tanzim eder."

Anlam şiirin deviniminde, tanzimindedir, göndergesi olduğu varsayılan şeyde değil; bu devinim, öznenin tutulması (*éclipse*) ile nesnenin dağılması arasında meydana gelir; ürettiği şey de bir İdea'dır: Böyle bir şeyi anlatmak için "hermetizm" hiç de uygun bir sözcük değil.

Suçlama olarak kullanılan "hermetizm", zamanımızın zihinsel kavrayışsızlığının sloganıdır. Bu slogan önemli bir yeniliğin üstünü örtmektedir: Şiirin özne izleği ile de, nesne izleği ile de bir ilgisi yoktur. Şiirin hakiki ilişkisi, bir özneye ait olmayan düşünce ile nesnenin ötesine geçen mevcudiyet arasında kurulmaktadır.

Şiir yüzeyinin gizemine gelince, o bizim şiirin işlemlerinin içine girme arzumuzu uyandırmalıdır daha ziyade. Eğer bu arzu karşısında geri çekiliyorsak, nazmın karanlık ışıltısı yıldırıyorsa bizi, içi-

mizdeki şüpheli bir başka isteğin galebe çalmasına izin veriyoruz demektir: Mallarmé'nin dediği gibi, "ânın baskısıyla hareket eden işportacılar gibi, şeyleri bozulmaz bir önplanda gözümüze sokarcasına teşhir etme" isteğinin.

b) Şiir Kime Hitap Eder?

Şiir, örnek bir biçimde, herkese hitap eder. Matematiğin herkese hitap etmesinden ne bir fazla ne bir eksik. Şiir de matematik de "kişi" kabul etmedikleri için, dilin iki zıt ucunda en saf evrenselliği temsil ederler.

Dönemin kanılarının duyumsanabilir biçimini elinde tuttuğu için herkese hitap ettiğine inanan demagojik nitelikli bir şiir olabilir. Ticaret ve teknolojinin sunduğu fırsatların hizmetine girip yozlaşmış bir matematik de olabilir. Ama bunlar kısıtlı tasavvurlardır ve insanları —hitap edilenleri— koşullara göre aldıkları konumlarla tanımlarlar. İnsanlar, eşitlikçi bir biçimde, düşünme yeteneğiyle tanımlanırsa —ki eşitliğin en kısıtlı haline yüklenebilecek tek anlam budur— o zaman şiirin işlemleri ile matematiğin tümdengelimleri herkese hitap eden şeyin en iyi örneği olur.

Bu eşitlikçi "herkesi" Mallarmé "kalabalık" diye adlandırır; meşhur bitmemiş Kitap'ının muhatabı da bu kalabalıktan başkası değildi.

Kalabalık, şimdi'nin mevcudiyetinin koşuludur. Çağının eşitlikçi bir kalabalığın yokluğundan ileri gelen sebeplerden ötürü şimdi'den yoksun olduğunu Mallarmé kesin biçimde gösterir: "Şimdi diye bir şey yok, hayır, mevcut bir şimdi yok. Meğerki Kalabalık 'Ben varım,' desin."

Bugün Doğu ile Batı arasında şiirin kaynağı bakımından bir fark olup olmadığını göreceğiz, zira henüz görmedik, ama eğer varsa, bunu çekilmiş acılara değil, Leipzig'den Pekin'e kadar kalabalığın (belki) "Ben varım," demesine, kendini ilan etmesine atfetmek gerektiği kesindir. Bu ilan ya da ilanlar —ki tarihseldirler— bir şimdi'yi meydana getirmekte ve belki de şiirin koşullarını değişikliğe uğratmaktadırlar. Şiirin işlemi, bir olayın adlandırılmasında kalabalığın gizilini kapabilir. O zaman genel eylem olarak şiir olanaklı olur.

Eğer, Batı'da şu bedbaht 1980'lerde ve Mallarmé'nin zamanında olduğu gibi, kalabalık "Ben varım," demiyorsa, o zaman şiir yalnızca Mallarmé'nin kısıtlı eylem adını verdiği biçimde olanaklı olur.

Kısıtlı eylem şiirin muhatabının eşitlikçi kalabalık olmasını hiçbir biçimde değiştirmez. Ama kısıtlı eylemin başlangıç noktası olay değil, olayın eksikliğidir. Böylelikle şiir, bir takımyıldızın belirmesi için, kalabalık içindeki ilan edilmiş vücuda gelişini (*suscitation*) değil, sancısını, özlemini malzeme olarak kullanır. Şairin, bir büyüklüğün feda edilmesiyle ilgili komediyi sahnelemek için gerekli malzemeleri yetersiz bir durum içinden seçmesi gerekir. Kısıtlı eylem, İdea'yı öngörmesi için, şairin en mahrem döneklıklerini, en kayıtsız mahallerini, en kısa sevinçlerini sahnelemesini gerektirir. Ya da Mallarmé'nin muhteşem biçimde dediği gibi: "Yazar metinde sancılarının, besleyip büyüttüğü canavarların veya neşesinin manevi soytarısı olarak kurmalıdır kendini."

Bugün Doğu ile Batı arasında bir fark varsa, yukarıdan aşağıya doğru, yani şiirin muhatabı bakımından değildir: Şiirin muhatabı her zaman ve her yerde yasası gereği Kalabalık'tır. Aşağıdan yukarıya doğru, şiirin koşulları bakımından bir fark olabilir: Şiir Doğu'da genel eylem gücüne sahipken, Batı'da şu an için kısıtlı eyleme mecbur galiba. Bu siyasal öngörülerin doğrulandığını varsayarsak —ki kesin değil—, benim Milosz'a hak verebileceğim tek şey budur.

Bu ayrım İdea'dan çok İdea'nın malzemesini etkiler. Şiirin işlemlerinden ziyade bu işlemlerin oyuna kattığı dil boyutlarını ayırır. Ya da, Michel Deguy'nin bir kategorisine başvuracak olursak, şiirde "Şu şunun gibidir," diyebileceğimiz şeyin ne olduğunu bilmektir bütün mesele. Saf mefhumun içinden doğduğu "gibi"nin uygulama alanı Batı'da kısıtlı, Doğu'da muhtemelen genel durumdadır.

Zira şiir içindeki fark, dillerin arasındaki farktan ziyade, dil içinde, belli bir anda şiirin işlemlerinin muamele edebildiği, kullanabildiği üslup türleri arasındaki fark olarak kurulur.

c) Paul Celan

1920 Czernowitz doğumlu Paul Antschel Doğulu mudur? 1948'den beri yaşadığı Paris'te 1970'te ölen, Gisèle de Lestrange'la evli şu

Paul Celan Batılı mıdır? Bu Almanca yazan şair Orta Avrupalı mıdır? Başka bir yerli midir bu Yahudi, yoksa heryerli mi?

Ne diyor bizlere, Mallarmé ve Rimbaud ile başlayan, hiç kuşkusuz Trakl'ı, Pessoa'yı ve Mandelstam'ı da içine alan ve uzak peygamberi Hölderlin olan şiirin şu koskoca çağının —bana göre— son şairi?

Celan bize önce şunu der: Çağımız için düşünme yönü, açık bir uzamdan, Bütün'ün kavranmasından kaynaklanamaz. Çağımız yönünü kaybetmiştir; genel bir adı da yoktur çağımızın. Şiirin dar bir geçitten geçebilmek için iki büklüm olması (yine kısıtlı eylem izleğiyle karşı karşıyayız) gerekmektedir.

Ama şiirin zamanın darlığından içeri girebilmesi için bu dar geçidi narin, kırılgan ve rasgele bir şeyle işaretlemek ve çatlatıp genişletmek gerekir. Çağımız bir İdea'nın, bir anlamın, bir mevcudiyetin su yüzüne çıkabilmesi için, şiirin işlemleri içinde bir edimin az buçuk görünen darlığı ile bir işaretin tehlikeli kırılganlığının birleştiğini varsaymaktadır. Celan'ı dinleyelim:

Dikili işaretlerimizin
en ölümcül olanının
açtığı
ince çatlaktan da,
bir anlam uç verir.

Ardından Celan ne kadar dar ve tehlikeli olursa olsun yol hakkında da iki şey bildiğimizi söyler:

— İlki, modern sofizmin ilanlarının diğer yüzünde sabit bir nokta vardır. Dil oyunları ya da durumların önemsiz değişkenliği her şey değildir. Varlık ve hakikat, Bütün'ü kavrama kabiliyetinden yoksun bırakılmış olsalar bile, yitip gitmiş, buharlaşmış değildir. Bütün'ün tam da kendi hiçini önerdiği yere varlık ve hakikatın narin bir biçimde kök saldığı fark edilecektir.

— İkincisi, dünya bağlarının tutsağı olmadığımızı biliyoruz. Daha önemlisi, bağ ya da ilişki fikri yanıltıcıdır. Bir hakikatın bağı çözülmüştür ve şiir bu çözülmeye doğru, bir bağın bozulduğu şu yerel noktaya doğru, mevcudiyete doğru işler, iş görür.

Hem sabit olandan, tutunan ve dayanandan, hem de bağı çözülmüş olana doğru savrulmaktan söz eden Celan'a kulak verelim:

Burada kök salan kamış, yarın
yine burada olacak, ruhun seni
nereye estirirse estirsin,
özgürlüğünde.*

Son olarak Celan bize bağı çözülmüş olanın hükmüyle uyum içinde şunu öğretecektir: Bir hakikati ayakta tutan şey tutarlılık değil, tutarsızlıktır. Mesele doğru yargılar oluşturmak değil, ayrımsanamaz olanın uğultusunu üretmektir.

Ayrımsanamaz olanın uğultusunun üretilmesinde belirleyici olan kaydetmedir, yazıdır, ya da Jean-Claude Milner'e özgü bir kategoriden yararlanırsak, harftir (*lettre*). Bir tek harf ayırt etmeden fiiliyata geçirir.

Ben şunu ekleyeceğim: Harfin birçok çeşidi vardır. Nitekim *mathème*'in küçük harfleri var, ama şiirin "Harflerdeki/Edebiyattaki gizemi" de var, bir siyasetin harfi harfine anladığı şey de, aşk mektupları** da.

Harf herkese hitap eder. Bilgi, şeyleri ayırt edip birtakım bölmeler dayatır. Ayrımsanamaz olanın uğultusuna katlanan harf bölmesiz olarak yöneltilir.

Her özne harf tarafından katedilebilir, her özne başka harflere dökülebilir. Düşüncede özgürlüğe ilişkin benim tanımım —eşitlikçi bir özgürlük— şu olacak: Ne zaman ki bir düşünce, başka harflere dökülebilir, yani *mathème*'in küçük harflerine, şiirin gizemli harflerine/lafızlarına, siyasetin şeyleri harfi harfine anlamasına ve aşk mektubuna dökülebilir, işte o zaman düşünce özgürdür.

Harflerdeki/edebiyattaki gizem —ki şiirdir— karşısında özgür olmak için, okurun kendini şiirin işlemlerine hazırlaması, buna harfiyen hazırlanması yeterlidir. Okur bizzat kendisinin başka harflere dökülmesini istemelidir.

---

* Türkçesi: Paul Celan, *Bütün Şiirlerinden Seçmeler*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Kavram, 1995, s. 100. Fransızca çeviride "özgürlüğünde" ifadesi için "dans le non-lié" (bağsızlıkta, köksüzlükte) karşılığı kullanılmış. *—y.n.*

** *Lettre* "harf; lafız, yani sözün manasından ziyade biçimi" anlamına geldiği gibi, aynı zamanda "mektup" demek; çoğulu olan *lettres* "edebiyat" anlamına da gelebiliyor. *Prendre à la lettre* ise "harfiyen almak, harfi harfine anlamak, lafzına bakmak" anlamında bir deyim. *—ç.n.*

Tutarsızlık, ayrımsanamaz olan, harf ve istenç arasındaki bu düğümü Celan şöyle adlandırır:

Tutarsızlıklara
yaslanmak:
fiske
dipsizlikte,
karalama defterlerinde
dünya uğuldamaya başlar,
bir tek sana bağlı.

Şiir burada düşünce için yüksek bir buyruk ifade etmektedir: Evrensel olarak yöneltilen harf/lafız her türlü tutarlılığı kesintiye uğratsın ki, dünyanın hakikatlerinden biri uğuldayabilsin.

Birbirimize şiirsel olarak, "bir tek sana bağlı," diyebiliriz. Sen, ben, şiirin işlemlerine davet edilmişiz, ayrımsanamaz olanın uğultusunu dinliyoruz.

Ama şiirin tanınacağı ne malum? Talihliyiz, zira Mallarmé'nin Batılı da Doğulu da olmayan bir son sözle altını çizdiği gibi: "Her çağ şairin varlığını kendiliğinden bilir."

Ama düşüncemizi bu talihle canlandırmakta bazen geciktiğimizi kabul etmeliyiz. Milosz kuşkusuz bu noktaya da değiniyordu. Bütün diller güçlerini hayran olunası şiirlerden almışlardır ve emperyal yazgımızdan uzun zamandır emin olan biz Fransızların bunu keşfetmek için bazen yıllar, hatta yüzyıllar harcadığımız da çok doğru.

Dillerin çeşitliliği içinde şiirin evrenselliğine saygımı sunmak için, şimdi bir Portekizli şair ile çok daha uzak geçmişten bir Arap şairinin olağanüstü önemini en sonunda nasıl kavradığımı açıklayacağım. Düşüncemizin, felsefemizin, bu şairlerden de *oluştuğunu* göstereceğim.

4

Felsefi Bir Görev: Pessoa'nın Çağdaşı Olmak

1935'TE ÖLEN PESSOA Fransa'da ölümünden ancak elli yıl sonra, az çok tanınabildi. Ben de bu utanç verici gecikmeden payıma düşeni aldım. Utanç verici, çünkü yüzyılın en belirleyici şairlerinden biri söz konusu, özellikle de onu "felsefenin olanaklı koşulu" diye düşünmeye çalışırsak.

Sorumuz da şöyle ifade edilebilir: Son on yılın felsefesi de dahil olmak üzere 20. yüzyılın felsefesi Pessoa'nın şiirsel girişiminin koşulu altına yerleşebildi mi, yerleşmeyi başarabildi mi? Elbette Heidegger kendi spekülasyonunu Hölderlin'in, Rilke'nin ya da Trakl'ın düşünsel koşulu altına yerleştirmeye çalışmıştı. Lacoue-Labarthe, Heidegger'in girişiminin gözden geçirilmesi işini üstüne almış bulunuyor; bu gözden geçirmenin meselesi Hölderlin'dir, hayati önemdeki işlemcisi ise Paul Celan. Ben de felsefenin artık Mallarmé'nin şiirsel işlemleriyle çağdaş olabilmesini arzu ettim. Peki ya Pessoa? José Gil'in, bir bütün olarak Pessoa'nın eserini gerektiği gibi kabul edip taşıyabilecek filozofemler icat etmeye değilse de, en azından bir hipotezi *doğrulamaya* çalıştığını belirtelim: Bu yapıtın —özellikle de Alvaro de Campos mahlasıyla yazdığı yapıtın— Deleuze'ün kimi felsefi önermeleriyle bağdaşabileceği hipotezini. Gördüğüm kadarıyla, Pessoa'nın şiirini metafizik sorunu bakımından bütün olarak değerlendirmeye girişen bir tek Judith Balso var. Ama o da bu değerlendirmeye *bizatihi şiir sanatı yönünden* varıyor, doğrudan doğruya felsefenin tezlerinin yeniden şekillendirilmesine içsel olan bir hareketle değil. O halde felsefenin henüz Pessoa'nın koşuluna

bağlı olmadığı sonucuna varmak gerekir. Felsefe henüz *Pessoa'nın irtifasında* değil.

"Neden olmalı ki?" diye sorulacaktır elbette. Portekizli şaire atfettiğimiz ve felsefenin —adeta bir görev olarak— boy ölçüşmesi gerektiği bu "irtifa" nedir peki? Buna modernlik kategorisini de içine alan dolaylı bir yanıt vereceğiz. Felsefi modernliğin hiçbir yerleşik figürünün Pessoa'nın açtığı müstesna düşünce çizgisinin gerilimini taşımaya kâdir olmadığını savunacağız.

Felsefi modernliğin geçici tanımı olarak, Nietzsche'nin Deleuze tarafından da benimsenen sloganını alalım: Platonculuğun tersyüz edilmesi. Nietzsche'yle birlikte yüzyılın bütün çabasının "Platon hastalığından kurtulmak" olduğunu söyleyelim.

Bu sloganın çağdaş felsefenin envai çeşit eğilimlerinin yakınsamasını hazırladığı şüphe götürmez. Anti-Platonculuk, çağımızın, deyimin düzanlamıyla *ortak yeri*'dir.*

Anti-Platonculuk en başta bizzat Nietzsche'den Bergson aracılığıyla Deleuze'e kadar, yaşam felsefelerinin ya da gücül olanın gücüne (*puissance du virtuel*) odaklanan felsefelerin düşünce çizgisinin odağındadır. Bu düşünürlere göre kavramın aşkın idealliği yaşamın yaratıcı içkinliğine yöneltilmiştir; hakiki olanın/doğrunun ebediliği, her *olan*'ı kendi farklı enerji kapasitesine göre yapabileceklerinden ayıran öldürücü bir kurgudur.

Ama anti-Platonculuk karşıt eğilimde, yani gramerci ve dilci felsefelerde —Wittgenstein, Carnap ya da Quine'ın adlarıyla maruf bütün o analitik düzenekte— de en az bir o kadar etkindir. Bu akıma göre, idealliklerin var olduğu ve her türlü bilginin kaynağında zihinsel bir sezginin zorunlu olduğu yolundaki Platoncu varsayım saçmalıktan başka bir şey değildir. Zira genel anlamıyla "vardır" (*le "il y a"*), yalnızca duyumsanabilir verilerden (ampirist boyut) ve duyumsanabilir verilerin hakiki bir öznesiz, aşkın işlemcisi olan dil yapısı (mantıksal boyut) tarafından düzenlenmesinden meydana gelir.

Ayrıca Heidegger'in ve ona sahip çıkan bütün bir yorumbilgisi akımının, varlık düşüncesine İdea'yı ilk kesit olarak dayatan Platoncu işlemde, Varlık'ın unutulmasının ilk adımını, metafizikte son ker-

---

* Fr. *lieu commun* deyimi mecazi olarak "basmakalıp, beylik düşünce; harcıâlem fikir" anlamına gelir. *—ç.n.*

tede nihilist olan şeyin ilk hamlesini gördüğü de bilinmektedir. Zira İdea, varlığın anlamının tecrübe ettiği açılmanın —matematiksel bir anlama yetisinin tanzim ve teftiş ettiği biçimiyle *olan*'ın teknik hâkimiyeti vasıtasıyla— üstünün örtülmesidir zaten.

Eski SSCB Bilimler Akademisi sözlüğünün bön bön köle sahiplerinin ideoloğu muamelesi yaptığı Platon'un, Ortodoks Marksistler nezdinde de hiçbir saygınlığı yoktu. Onlara göre Platon felsefedeki idealist eğilimin tam kaynağında duruyordu; deneyime daha duyarlı, siyasal toplumların pragmatik incelemesine daha eğilimli olan Aristoteles'i açık arayla tercih ederlerdi.

Öte yandan '70'li ve '80'li yılların azgın anti-Marksistleri, demokratik ve etik siyaset felsefesinin takipçileri, Glucksmann gibi "yeni filozoflar", filozof-kralı despotik biçimde araya sokup demokratik anarşiyi İyi'nin aşkınlığı buyruğuna tabi kılmak isteyen Platon'u totaliter efendi-düşünürün ilk örneği olarak görüyorlardı.

Demek ki felsefi modernlik yol işaretlerini hangi yönde ararsa arasın, "Platonculuğun tersyüz edilmesi" isteği kaçınılmaz bir yafta olarak karşımıza çıkmaktadır.

O halde Pessoa'ya ilişkin sorumuz şu biçimi alıyor: Farklı yorumlarıyla Platonculuk Pessoa'nın şiirsel yapıtında ne durumdadır? Ya da daha doğrusu: Pessoa'da şiir sanatının düşünce olarak düzenlenmesi, "Platonculuğun tersyüz edilmesi" anlamında modern midir?

Pessoa'nın şiirinin temel özelliklerinden birinin, önümüze birdeğil dört şairin bütün yapıtlarını koymak olduğunu hatırlatalım. Şu meşhur başka-ad (*hétéronyme**) düzeneği yani. Caeiro, Campos, Reis ve bizzat Pessoa adları altında, aynı elden çıkma olsalar da, başat motifleri ve dilsel angajmanları bakımından her biri başlı başına bir sanatsal konfigürasyon oluşturacak kadar farklı olan dört şiir kümesi var karşımızda.

Peki, şiirde başka-ad düzeneğinin anti-Platonculuğun münferit bir eğilimi olduğunu ve bu anlamda modernliğimizde payı olduğunu mu söyleyeceğiz?

Yanıtımız olumsuz olacak. Pessoa felsefeye yönelik benzersiz

---

* *Heteronyme*'in genel karşılığı "takma ad, mahlas". Ama "başka"lığı vurgulamak burada daha önemli olduğu için, harfi harfine bir çeviriyle "başka-ad"ı kullandım. –*ç.n.*

bir meydan okumayı temsil ediyorsa, eğer onun modernliği hâlâ *bizden öndeyse* ve bazı bakımlardan keşfedilmemişse, bunun nedeni *onun şiir-düşüncesinin Platoncu da anti-Platoncu da olmamayı başaran bir yol açması*'dır. Pessoa herkesin birleştiği Platonculuğun tersyüz edilmesi sloganından gerçek anlamda *muaf* bir düşüncenin mesken tutacağı yeri şiirsel olarak tanımlamıştır; felsefe ise bugün itibarıyla bunu değerlendirebilmiş değil.

Ne var ki, bir ilk incelemenin gösterdiği üzere, Pessoa yüzyılın bütün anti-Platoncu eğilimlerini boydan boya kavramış, hepsini katetmiş ya da öngörmüştür.

"Campos" başka-adıyla yazılmış metinlerde, özellikle büyük odlarda, zincirinden boşanmış bir dirimselcilik görüntüsü bulmaktayız; Gil'in hipotezine hak verdiren de budur. Duyumsamanın harlanması şiirsel soruşturmanın başlıca yöntemi gibi görünüyor; bedenin çokbiçimli bir uzuvsuzlaştırılmaya maruz bırakılması, arzu ile sezginin gücül özdeşliğini çağrıştırıyor. Campos'un dâhiyane fikirlerinden biri de, makinalaşma ile dirimsel atılım arasındaki karşıtlığın tamamen göreli olduğudur. Campos modern makinalaşmanın ve büyük metropollerin şairidir — ya da, yaratım araçları olarak, doğal analojiler olarak kavranan ticaret, bankerlik, fabrika işçiliğinin şairi. Deleuze'den epey önce, arzuda makinavari bir tür tekanlamlılık (*univocité*) olduğunu düşünür Campos; şiir bu arzunun enerjisini kapmalıdır — yüceltmeden, idealize etmeden, ama aynı zamanda muğlak bir ikirciklilik içinde dağıtmaksızın, bir tür varlık hiddetinin kendisindeki akış ve kopuşları kavrayarak yapmalıdır bunu.

Zaten her şeyden önce, düşüncenin dilsel güdümü (*vection*) için şiirin seçilmiş olması, içsel olarak anti-Platoncu değil midir? Zira Pessoa şiiri gevşetilmiş ya da geriye çevrilmiş bir mantığın prosedürleri içine yerleştirir. Bu mantık da idealist diyalektiğin *netliğiyle* bağdaşmaz gibidir. Sözgelimi, Jakobson'un çok güzel bir makalede gösterdiği üzere, oksimorun* sistematik kullanımını ele alalım. Pessoa bu yolla bütün yüklem atıflarının dengesini bozar. Şiirin güçlü tutarlılığı içinde, neredeyse her terim neredeyse her yüklemi alabi-

---

* Vurgulu bir ifade elde etmek için karşıt anlamlı iki sözcüğün yan yana getirilmesi, sıfat tamlamasında niteleyen ile nitelenen arasında çelişkinin bulunması; en bilinen örneği "kuru su"dur. – *ç.n.*

liyorken ve özellikle etkilediği terimle karşı-uyumdan (*contre-convenance*) başka ilişkisi olmayan bir yüklemi alabiliyorken, nasıl varılabilir ki İdea'ya? Aynı şekilde, labirenti andıran bir olumsuzlama kullanımının da mucididir Pessoa; olumsuzlama dizelere öyle bir biçimde yayılır ki, olumsuzlanan terimi kesin olarak *tespit etmek* hiçbir zaman mümkün olmaz. Bu şekilde olumsuzlamanın Mallarmé' deki katı diyalektik kullanımının tam tersine, bir *yüzergezer olumsuzlama* bulunmaktadır; bu olumsuzlamanın amacı, olumlama ile olumsuzlama arasındaki sürekli bir ikircikliliği şiirin ta içine işlemektir. Daha doğrusu, nihayetinde varlığın güçlerinin en şaşaalı dışavurumlarının öznenin en ısrarlı geri çekilmeleriyle aşındırılmasına izin veren, olumlayıcı çekimserliğin çok kolay tanınabilecek bir türünü işlemektir şiire. Bu şekilde Pessoa çelişmezlik ilkesinin şiirsel altüst oluşunu gerçekleştirmektedir. Aynı zamanda, özellikle Pessoa imzalı şiirlerinde, üçüncü halin imkânsızlığı ilkesini reddetmektedir. Nitekim şiir verevine yol alır; ele aldığı şey, ne bir yağmur perdesi ne de bir katedraldir; ne çıplak olarak şeydir ne de şeyin yansıması; ne ışıkta doğrudan görmedir ne de camın ışık geçirmezliği. Bu durumda şiir, bu "ne... ne"yi üretmek için ve evet/hayır türünden hiçbir karşıtlığın kavrayamadığı *daha başka bir şey* olduğunu düşündürmek için vardır.

Klasik olmayan bir mantığı, yakalanamayan bir olumsuzlamayı, varlığın bir çaprazını, yüklemlerin bir ayrılamazlığını icat etmiş olan bu şair, nasıl Platoncu olabilir ki?

Kaldı ki şunu savunmak da pekâlâ mümkün: Pessoa, (tanımadığı) Wittgenstein'la aynı dönemde (ya da hemen hemen aynı dönemde), düşünce ile dil oyunları arasındaki özdeşleştirmenin bilinen en radikal biçimini önermiştir. Çünkü başka-adlılık bu özdeşleştirme değilse, nedir? Şunu asla unutmayalım ki, başka-adlılığın maddi yanı, proje ya da İdea kategorisine ait değildir; yazıyla, şiirlerin fiili çeşitliliğiyle *ele verilir*. Judith Balso'nun dediği gibi, başka-adlılık öncelikle şairlerde değil, şiirlerdedir. Bu durumda mesele, pekâlâ kendine has kuralları ve indirgenemez iç tutarlılıkları olan eşleşmez nitelikte şiirsel oyunlar var etmektir. Bu kuralların da ödünç alınmış kodlar olduğu savunulabilir; yani başka-ad oyununun bir tür postmodern kompozisyonu var karşımızda. Caeiro, Baudelaire'in çok daha önceleri arzu etmiş olduğu gibi, düzyazı ile nazım arasındaki

ikircikli işleyişin vardığı nokta değil midir? "Dizelerimin düzyazısını yazıyorum," diye yazmamış mıdır nitekim? Campos'un odlarında bir tür sahte Whitman, Reis'inkilerde ise —mimar Bofill'in sıra sütunlarında olduğu gibi— sonradan benimsenmiş bir sahte Antik vardır. İndirgenemez oyunlar ile *mimesis*'in aldatıcı bileşimi — anti-Platonculuğun doruğu bu değil midir?

Üstelik Pessoa da, Heidegger gibi, Sokrates öncesine dönmeyi önermektedir. Caeiro ile Parmenides arasındaki yakınlık kuşku götürmez. Zira Caeiro'nun şiire verdiği ödev şudur: Her türlü öznel düşünce örgütlenmesinden önce varlığın özdeşliğini yeniden tesis etmek. Şiirlerinden birindeki "düşüncenin akış yoluna yaslanmamak" sloganı, "oldurmak"la (*laisser-être*) eşdeğerlidir ve bu bakımdan Heidegger'in Kartezyen öznellik motifinin yönelttiği eleştiriye çok benzer. Totolojinin (bir ağaç bir ağaçtır ve bir ağaçtan başka hiçbir şey değildir, vb.) işlevi, Şey'in dolaysız *boy gösterişini* şiirselleştirmektir — bilişsel kavrayışın daima eleştirel ya da olumsuz protokollerine başvurmaya gerek kalmadan şiirselleştirmek. Caeiro'nun "düşünce-olmayanın metafiziği" dediği şey pekâlâ budur; böyle bir tanım Parmenides'in düşüncenin varlıktan başka bir şey olmadığı yolundaki savına da özü bakımından çok yakındır. Bu demek oluyor ki, Caeiro kendi şiir sanatını, bilmenin dolayımlanması olarak anlaşılan Platoncu İdea'nın karşısına koyar bütünüyle.

Son olarak, sosyalist ya da Marksist olmaktan çok uzak olmasına rağmen Pessoa'nın şiir sanatı idealizasyona yönelik güçlü bir eleştiridir. Bu eleştiri, gökyüzündeki ayda gökyüzündeki aydan başka şey görenlerle, "hasta şairler"le dalga geçen Caeiro'da ayan beyan bellidir. Ama Pessoa'nın yapıtının bütününde çok özel bir tür şiirsel maddecilik konusunda duyarlı olmalı. Her ne kadar şaşırtıcı imgenin büyük bir ustası da olsa, bu şairin şiirsel söyleyişinin daha ilk okumada kuru denecek kadar net olduğu fark edilir. Şiirsel büyüye alışılmadık dozda soyutlama zerk edebilmesinin nedeni de budur. Şiirin birebir ne söylüyorsa ondan başka bir şey söylememesi kaygısını güden Pessoa, bize *aurasız* bir şiir önermektedir. Şiir-düşüncenin oluşu, kesinlikle tınısında, yanal titreşiminde değil, harfi harfine kesinliğinde aranmalıdır. Pessoa'nın şiiri ayartmaya ya da telkinde bulunmaya çalışmaz. Düzenlenişi ne kadar karmaşık olursa olsun, daima sımsıkı ve yoğun bir biçimde kendi kendisinin hakika-

tidir. Pessoa Platon'a karşı şunu der gibidir: Yazı, ideal bir başka yerin her zaman için kusurlu olan karanlık bir anısı değildir. Tersine, *düşüncenin ta kendisidir*, olduğu gibi düşüncedir. Öyle ki Caeiro'nun materyalist hükmü ("bir şey, yorumlanmaya yatkın olmayan şeydir") bütün başka-adlara genellenir: Bir şiir maddi bir işlemler ağıdır, asla yorumlanmaması gereken şeydir.

Peki Pessoa *tam* bir anti-Platoncu şair midir? Ben kesinlikle böyle okumuyorum. Zira yüzyılın tüm anti-Platoncu duruşlarının şair tarafından katedilmiş olduğunu gösteren dış göstergeler, ne Pessoa'nın Platon'la yüz yüze, karşı karşıya durduğunu gizleyebilir, ne de Pessoa'nın *kurucu* iradesinin yüzyılımızın böbürlendiği gramerci yapıbozumlardan ziyade Platon'a yakın olduğunu. Bu yönelimin belli başlı birkaç kanıtını sunalım.

1. Platoncu ruhu görür görmez tanımamızı sağlayan şaşmaz göstergelerden biri, hem varlık düşüncesiyle hem de hakiki olanın gizleriyle ilişkili olarak matematiksel paradigmanın savunulmasıdır. Pessoa, şiiri varlığın matematiğinin kapsamı içine almayı hedefler açıkça. Hatta matematiksel hakikat ile sanatsal güzelliğin temeldeki özdeşliğini olumlar, zira "Newton'un binomu Milo Venüsü kadar güzeldir". Sorunun, bu hakikatin bilgisine pek az kişinin sahip olması olduğunu ekleyerek, şiiri şu Platoncu *talimata* tabi kılar: Cahil düşünceyi, hakiki olan ile güzel olan arasındaki ontolojik karşılıklılığın içkin kesinliğine doğru taşımak.

Pessoa şiirinin düşünce projesi, dolayısıyla, şöyle ifade edilebilir: Modern bir metafizik nedir? Gerçi bu proje, Judith Balso'nun son derece girift dolambaçlarını keşfettiği "metafiziksiz metafizik" gibi bir paradoks biçimini alır. Ama sonuçta Platon da, Sokrates öncesi filozoflarla girdiği tartışmada, meta-fizikten —yani fiziğin ya da doğanın önceliğinden— muaf bir metafizik inşa etmek istemiyor muydu?

Pessoa'da sözdiziminin böyle bir projenin aracı olduğu savunulabilir. Zira bu şairde, sanki imgelerin ve metaforların altında, öyle bir daimi *sözdizimsel düzenekleme* vardır ki, karmaşıklığıyla duyumsanabilir olanın nüfuz etmesini ve doğal duygulanmanın egemenliğini sürdürmesini engeller. Her durumda Pessoa bu bakımdan Mallarmé'yi andırır: Çoğu zaman İdea'nın görünürdeki imgeyi ka-

tetmesi ve aşması için, cümle ikinci bir kez okunmalı, yeniden kurulmalıdır. Zira Pessoa, ne kadar çeşitli, şaşırtıcı ve çağrıştırıcı olursa olsun, dile yeraltı bir *kesinlik* kazandırmak ister: Biz bu kesinliğin cebirsel bir kesinlik olduğunu ilan etmekte tereddüt etmeyeceğiz. Pessoa şiirinin bu yönü, Platon'un diyaloglarındaki benzersiz cazibe, sürekli yazınsal ayartma ile akıl yürütmenin aman vermez katılığı arasında bulunan ittifaka benzetilebilir.

2. "Görünür olana başvurmanın arketipsel ontolojik kaidesi" diye adlandırabileceğimiz şey daha da Platoncudur. Zira bu başvuru, sonuçta şiirde duyumsanabilir tekilliklerin değil, duyumsanabilir tekillikler tipinin, onto-tipinin söz konusu olduğunu görmezden gelmemizi engeller. Bu nokta, özellikle Campos'un (ve bütün yüzyılın) en büyük şiirlerinden olan *Denize Övgü*'nün başında, gerçek ve şimdiki rıhtımın içsel Büyük Rıhtım olduğunun açığa çıktığı yerde, görkemli bir biçimde ortaya konulur. Ama tüm başka-adlarda ve Bernardo Soares'in "yarı-başka-adlı" düzyazı kitabında (artık çok tanınan *Huzursuzluğun Kitabı*'nda) da her yerde karşımıza çıkar: Yağmur, makina, ağaç, gölge, geçip giden kadın, çok çeşitli yöntemlerle sürekli olarak Yağmur'a, Makina'ya, Ağaç'a, Gölge'ye, Geçip Giden Kadın'a dönüştürülmüş, bu yönde şiirselleştirilmiştir. Hatta Campos'un başka bir ünlü şiirinin sonundaki tütüncü dükkânı sahibinin gülümsemesi bile, yalnızca bir Ebedi Gülümseme yönünde vuku bulur. Şiirin gücü de bu yönü kökeni olan mevcudiyetten —ki çok küçük de olabilir— asla ayırmamasında yatar. İdea şeyden ayrılmamıştır, aşkın değildir. Ama Aristoteles'teki gibi bir maddeyi talim eden ve düzene sokan bir form da değildir. Şiirin ilan ettiği şey şudur: *Şeyler İdea'larıyla özdeştir.* Bu yüzden görünür olanın adlandırılması, bir varlık tipleri ağının güzergâhı olarak gerçekleşir; sözdizimi bu güzergâhın kılavuzudur. Platoncu diyalektiğin bizi şeyin düşüncesi ile İdea'nın sezgisinin birbirinden ayrılmaz olduğu noktaya götürmesinin tıpatıp aynısı.

3. Bizzat başka-adlılık bir öznel dram olarak değil, düşünce düzenlemesi olarak kavranıldığında bir tür ideal yer oluşturur; orada figürler arasındaki bağlılaşım ve ayrışmalar Platon'un *Sofist*'indeki "nihai cinsler" arasındaki ilişkileri akla getirir. Eğer Caeiro'yu "aynı" figürüyle özdeşleştirirsek —ki bu mümkün— Campos'un da

"başkası" figürü olması gerektiğini hemen görürüz. Eğer Campos, ele avuca sığmayan acılı başkalık olarak, parçalanmaya ve çokbiçimliliğe maruz kalma olarak, biçimsizle ya da *Timaios*'un "serseri neden"iyle özdeşleştiriliyorsa, Reis'in biçimin katı otoritesi olması gerektiğini görürüz. Pessoa'nın kendisini ikirciklilliğin, aralığın, ne varlık ne de varlık-olmayan olanın şairi olarak tanımlarsak, şiirden en katısından bir tekanlamlılık bekleyen Caeiro'nun çömezi olmamak bakımından tek olduğunu anlarız. Ve eğer modern pre-Sokratik Caeiro sonlunun saltanatını üstleniyorsa, Campos şiirin enerjisinin sonsuza kaçmasını sağlayacağı içindir. Böylelikle başka-adlılığın kendisi, *anlaşılır yerin olanaklı imgelerinden biridir*, yani düşüncenin kendi kategorilerinin münavebeli oyunuyla terkip edilmesinin.

4. Pessoa'nın siyasal projesi bile Platon'un *Devlet*'te açımladığı projeye benzer. Pessoa Portekiz'in yazgısını konu alan *Mesaj* başlıklı bir şiir kitabı yazmıştı. Bu şiirlerde ne Portekiz'de o günkü koşullara bağlı yaşam sorunlarına uygun bir program söz konusudur, ne de siyaset felsefesinin genel ilkelerinin incelenmesi. Söz konusu olan bir amblemler sistematiğinden hareketle ideal bir yeniden inşadır. Nasıl Platon var olmayan ama belirlenmiş, evrenselleştirilebilir *bir* Grek kent-devletinin örgütlenmesini ve meşruluğunu ideal biçimde saptamak istiyorduysa, Pessoa da aynı şekilde hem (Portekiz tarihini birtakım hanedan armalarıyla yeniden anlatması dolayısıyla) tekil, hem de (ideal olarak bir "beşinci imparatorluk"un adı olabileceğini ilan etmesi dolayısıyla) evrensel olan bir Portekiz fikrini şiir yoluyla zihinde canlandırmak ister. Ve nasıl Platon bir kör noktanın (adil kent-devletin yozlaşması kaçınılmazdır; çünkü kent-devletin temelini atan Sayı'nın unutulması, jimnastiğin sanat eğitimine demagojik olarak galebe çalmasına yol açacaktır) bulunduğuna işaret ederek kendi yeniden inşasının ideal sağlamlığını zayıflatmışsa, Pessoa da şiirsel ulus ideasının oluşunu gizli kralın öngörülemeyen geri dönüşüne bağlayarak, başka bakımlardan gayet iyi yapılanmış girişimini bütünüyle sis ve esrara büründürür.

Bu durumda Pessoa'da bir tür Platonculuk bulunduğu sonucunu mu çıkarmalı? Hayır — tıpkı onu yüzyılın anti-Platonculuğu kapsamı-

na da almamak gerektiği gibi. Pessoa'nın modernliği, Platonculuk/anti-Platonculuk karşıtlığının geçerliliğini kuşkuya düşürmesinde yatar: Şiir-düşüncenin görevi, ne Platonculuğa bağlılıktır, ne de onun tersyüz edilmesi.

Biz filozofların henüz tam olarak anlamadığı şey de budur işte. Henüz Pessoa'nın irtifasında düşünmüyor olmamız bundandır. Pessoa'nın irtifasında düşünmenin anlamı şu olmalı: Duyumsanabilir olan ile İdea'nın ortak-yayılımlı olduğunu kabul etmek, *ama* Bir'in aşkınlığına hiçbir ödün vermemek. Yalnızca çoklu tekilliklerin var olduğunu düşünmek, *ama* bundan ampirizme benzer bir şey çıkarmamak.

İşte Pessoa'yı okurken yaşadığımız o çok tuhaf duyguyu, *onun kendi kendine yettiği* duygusunu, Pessoa'ya nispetle geç kalmış olmamıza atfedebiliriz. Pessoa'nın kapağını açtığımızda onun ebediyen tutsağı olduğumuz hissini, başka kitaplar okumanın yararsız olduğu ve *her şeyin orada olduğu* izlenimini ediniriz hemen.

Elbette bu izlenimin nedeninin başka-adlılık olduğunu sanabiliriz önce. Pessoa bir eser yazmış olmaktan çok, koca bir edebiyatı, yüzyılın düşüncesinin tüm sorunlarının kaydedildiği bir edebi konfigürasyonu açımlamıştır. Bu bakımdan, Mallarmé'nin Kitap projesini açık arayla aşmıştır. Zira bu projenin Bir'in, yani yazarın egemenliğini korumak gibi bir zaafı vardı, bu yazar adsız olacak kadar kendini Kitap'ta yok etse bile. Mallarmé'ci adsızlık, yazarın aşkınlığının tutsağı olarak kalır. Başka-adlar (Caeiro, Campos, Reis, şahsen Pessoa, Soares), Bir ya da Bütün iddiasında olmayıp çokluğun olumsallığını en başa yerleştirmekle, kendilerini adsız olanın karşısına koyarlar. Bu yüzdendir ki, Kitap'tan daha iyi bir evren meydana getirirler. Zira gerçek evren aynı zamanda çoklu ve olumsaldır, bütünleştirilemez.

Ama daha da derinde, kendimizi zihinsel olarak Pessoa'ya kaptırmamız felsefenin modernliği hiçbir biçimde tüketmemiş olmasından ileri gelir. Öyle ki bu şairi okuduğumuz, onda bir buyruk keşfettiğimiz takdirde kendimizi ondan alamayız; henüz nasıl itaat edeceğimizi bilmediğimiz bu buyruk, şairin bizim için açtığı, Platon ile anti-Platon arasındaki yolu, yani hakiki bir çokluk, boşluk ve sonsuzluk felsefesinin yolunu tutmaktır. Tanrıların ebediyen terk ettiği bu dünyaya hakkını olumlayıcı biçimde verecek bir felsefe.

5

Şiirsel Bir Diyalektik: Lebîd Bin Rebia ve Mallarmé

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYATA pek inanmam. Ama büyük şiirlerin evrenselliğine inanırım — her zaman felakete yakın sonuçlar veren bir yaklaşıklık diye tanımlayabileceğimiz çeviri aracılığıyla sunulmuş olsalar bile. "Karşılaştırma" da bu evrenselliğin bir tür deneysel doğrulaması olabilir.

Benim karşılaştırmam Arapça bir şiir ile Fransızca bir şiir arasında olacak. Arap şiirini keşfettiğim günden beri —söylediğim nedenlerden dolayı geç, çok geç— bu karşılaştırma benim için kaçınılmaz olmuştu. Sözünü ettiğim iki şiir muazzam bir uzaklığın sanki daha canlı kıldığı, ama aynı zamanda boğduğu bir düşünsel yakınlığı ifade ediyor bana.

Fransızca şiir Mallarmé'nin *Bir Zar Atımı*. Hatırlatalım, bu şiirde, meçhul bir deniz üzerinde yaşlı bir Efendi, zarları tutan elini gülünç bir biçimde sallar ve zarları atmadan önce o kadar uzun süre duraksar ki, daha atıp atmama kararı verilemeden sulara gömülecek gibidir adeta. O zaman, der Mallarmé:

Rien, de la mémorable crise où ce fût l'événement accompli en vue de tout résultat nul humain, n'aura eu lieu (une élévation ordinaire vers l'absence) que le lieu, inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide abruptement qui sinon par son mensonge eût fondé la perdition dans ces parages du vague en quoi toute réalité se dissout.

Hiçbir şey (o anımsanmaya değer krizden, hani o kriz ki zerre kadar insani olmayan her türlü sonuç uğruna olay gerçekleşmiş olacaktı, o kriz-

den hiçbir şey) meydana gelmiş olmayacak (sıradan bir yükseliş boca eder yokluğu) meydandan başka (sanki boş edimi aniden dağıtmak için lalettayin alçak bir şıpırtı, ki aksi takdirde tüm gerçekliğin eriyip gittiği şu dalganın dolaylarında batışın temelini atacaktı yalanıyla o boş edim).*

Fakat son sayfada gökyüzünde bir Takımyıldız, adeta burada —aşağıda— asla karara bağlanamayacak olanın göksel şifresi/yıldız kökenli sayı gibi beliriverir.

Arapça şiir, İslam öncesi denilen dönemin büyük kasidelerinden biridir: Buraya André Miquel'in çevirisiyle aldığım, Lebîd bin Rebia'ya atfedilen bir *muallaka*.** Bu şiir de radikal bir çöküşün saptanmasından doğar. Daha ilk dizesinden itibaren haykırır: "Viran olmuş konaklama yerleri, bir günlük olan da, ömürlük olan da". Şiir, konuşanın konaklama yerine dönüşünün çölün dönüşüyle karşılaşmasından doğar. Burada da, yerin çıplaklığı, yeri doldurması beklenen gerçek ve simgesel tüm varoluşu yutmuş gibi görünüyor. "Harabeler! Herkes kaçmış! Yeryüzü boş, ıssız!" diyor şair. Ya da: "Bir zamanlar dolu olan yerler çıplak, bir sabah erken terk edilmiş, / İşe yaramaz hendekler, metruk çöl."

Ama şiir, çöl hayvanlarının merkezi diye niteleyebileceğimiz mecazi bir rol oynadığı, burada tekrarlamayacağım çok hassas bir diyalektikle, kabile ve soy methiyesine doğru ilerleyip, tercihin ve yasanın efendisi figürünü başlangıçtaki boşluğun gayesi olarak zikredecek en sonunda;

> Hep görülür, kabileler toplanıp biat ederler
> Bizden birine, karar veren ve görüşlerini benimseten.
> Haklarını* verir kabiledekilerin,

---

* Mallarmé'nin tipografik tasarımını burada sunmak mümkün olmadığından ve karmaşık sözdizimini bir nebze olsun anlaşılır kılmak için parantezlere başvurduk. —*ç.n.*

** Cahiliye devri Arap edebiyatında Kâbe'nin duvarlarına asılan yedi ünlü kasideden biri. Arapçadan Fransızcaya, Fransızcadan Türkçeye yapılacak bir şiir çevirisi çok sağlıklı olmayacağı için, Lebîd'in şiirini Arapça aslından Türkçeye çevirmiş olan Ord. Prof. Şerafettin Yaltkaya'nın mensur çalışmasından (*Yedi Askı*, İstanbul: M.E.B., 1985, s. 64-80) da yeri geldikçe yararlanarak karşılaştırdık. Ancak Badiou'nun yorumladığı metin sonuçta Fransızca çevirisi olduğu için, kendine özgü niteliklerini de bozmamaya çalıştık. – *y.n.*

Pay eder, azaltır ya da artırır; tek efendisidir
tercihlerin. İyi yüreklidir, herkesi öyle olmaya teşvik eder,
Merhametlidir, az bulunur erdemlerin hasadını toplar.

Aynı şekilde Mallarmé'de de efendinin tercihte bulunmasının imkânsız olduğu görülür; şiire göre şu olgu bulunur: "Sakladığı sırdan ayrılmış koluyla kadide dönmüş Efendi tereddüt eder, gözü dönmüş geçkin gibi oyunu dalgalar adına oynamaktansa." Meydandan başka hiçbir şeyin meydana gelmemesi tehlikesi de, ardından göksel şifrenin gelmesi de, bu tereddütten kaynaklanır.

Lebîd bin Rebia için çıkış noktası çıplak yerdir, yokluktur, çöle özgü gözden kayboluştur. Hakkaniyetli tercihi yapma, yani herkes tarafından kabul edilebilir kararı verme erdemine sahip olan bir efendiden bahsedebilmek için gereken kaynak buradan devşirilir.

Bu iki şiir arasında on üç yüzyıl var; birinin bağlamı İmparatorluk Fransası'nın burjuva salonu, diğerininki Arabistan çölünün yüksek uygarlıklarının göçebeliği. Dilleri akraba değil, uzaktan bile. Aralarındaki mesafe neredeyse her türlü kavramın ötesinde.

Ve fakat! Bir an için efendinin batışı ardından öngörülemez biçimde ortaya çıkan Takımyıldız'ın, Mallarmé'nin İdea ya da hakikat dediği şeyin bir simgesi olduğunu kabul edelim; aynı şekilde, şairin dediği gibi insanlara emniyet sağlamayı bilen, herkesin payını bollaştırmayı ve sürdürmeyi, "bizim için ulu bir ev inşa etmeyi" bilen, hakkaniyetli bir efendi olduğunu kabul edelim — evet, böyle bir efendinin, aynı zamanda, bir halkın adalet ve hakikat açısından gerçek anlamda harcı olduğunu kabul edelim. O zaman, bu şiirlerin ikisinin de, aralarındaki ölçüye gelmeyen mesafede ve bu mesafe sayesinde, bize benzersiz ve müstesna bir sorudan söz ettiklerini görürüz: Yer, efendi ve hakikat arasındaki ilişkiler nelerdir? Adaletin ya da hakikatin ve bunu taşıyan efendinin yazgısının birbirine tamı tamına uygun olduğunun telaffuz edilebilmesi için, neden yerin bir

---

* Yaltkaya'nın çevirisinden burada söz konusu olanın "ganimetlerden düşen pay" olduğu anlaşılıyor. Son dizedeki "az bulunur erdemlerin hasadını toplar" –çöl göçebeleri için "hasat" eğretilemesinin uygunsuzluğu aşikâr– ifadesi ise, ganimetleri pay edenin payının "az bulunur erdemler" olduğunu ifade edecek biçimde "bunları ganimet bilir" diye tercüme edilmiş. –*y.n.*

yokluk yeri ya da çıplak yer olması, yalnızca meydanın meydana gelmesi gerekmektedir?

Yok olmuş konaklama yeri karşısında duran göçebe ile Okyanus üzerinde ebedi bir zar atımı vehmeden okumuş Batılı arasındaki muazzam mesafe, kafalarını meşgul eden sorunun bulunduğu noktada kapanır: Hakikatin efendisi, hakikatin amacı ya da temeli olan yerin eksikliğini katetmek zorundadır. Evrenin kayıtsızlığının kesin intikamına en yakın yere sürmelidir şiir denen peyi. Yalnızca —belki— çölün, yalnız uçurumun olduğu yerde bir hakikate şiirsel olarak şans verebilir. Hiçbir şeyin meydana gelmediği ve gelmeyeceği yerde. Bir başka deyişle, efendi tam da şiirin kaynağının ortadan kaybolmuş göründüğü yerde girmelidir şiir riskine. Lebîd bin Rebia'nın kasidesi bunu olağandışı bir kesinlikle söylüyor. Nitekim ortadan kaybolmuş konaklama yeri "taş üzerine kazındığı halde aşınmış bir yazıdan geriye kalan"a benzetilir. Konaklama yerinin son izleri ile kum üzerine yazılmış yazı arasında doğrudan bir mütekabiliyet kurulur:

> Kamptan geriye selin ortaya çıkarttığı bir resim kalır,
> Satırları kalemle yeniden canlandırılmış bir metin gibi.

Hatta şair yokluğa yapılan şiirsel çağrının dilini gerçekte bulamadığını da ilan eder:

> Neye yarar çağırmak
> Sağır bir ebediyeti, eşyayı ayırt etmekten âciz dile?*

Öyleyse, çıplak yerin ve yokluğun tecrübe edilmesinin, aynı zamanda, metnin ya da şiirin olası silinişinin tecrübe edilmesi olduğu açıktır. Yağmur ve kum her şeyi eritecek, her şeyin üstünü çizecektir.

Ama Mallarmé çok yakın terimlerle "tüm gerçekliğin eriyip gittiği şu dalganın dolayları"ndan ve efendiyle ilgili olarak şu neredeyse-kesinlikten söz eder: "insanın doğrudan batışı, kayıksız, her neredeyse boşuna".

---

* Bu son derece modern ifadeyi Fransızcaya çevirenin yaratıcılığına vermek gerek belki de. Yaltkaya'nın mensur ve açıklamalı çevirisi şöyle: "Durup o izlere sevgiliyi sordum. Söz söylemesi olmayan ve oldu olasıya burada duran ve daha da duracak olan şu katı taşlara sormamız bilmem nasıl olur!..." (s. 67) –*y.n.*

Birleşik sorumuz bu durumda netleşiyor: Eğer yerin eksikliği ile dilin eksikliği aynı şeyse, efendi ile hakikat denen şiirsel ikiliyi bu eksiklikle ilişkilendiren paradoksal deneyim nedir?

Arapça kaside ve Fransızca şiir bu sorunun elbette iki versiyonunu ya da iki farklı ifadesini verir bize.

Lebîd bin Rebia için, yok olmuş konaklama yerinin ve âciz dilin çölü akla getiren deneyimi, efendinin yeniden yerine oturtulması, hatta neredeyse yoktan var edilmesi sonucuna götürür. İki aşamada. İlk olarak Kadın figüründen —hem yoklukla, hem de kum ve yağmur tarafından bir metin gibi silinen izlerle boy ölçüşebilecek tek hayal— destek alan nostaljik bir aşama:

Hasretle gözünde canlanır o yola koyulmuş kadınlar,
Hevdeçler,* başları üzerinde hışırdayan pamuktan cibinlikler,
Perdeler, gölgelerin sarıp sarmaladığı
Ahşap hevdeç üzerindeki ince işlemeler.

Sonra, ikinci aşama, göçebenin binek hayvanlarının —deve ya da kısrak— ve benzedikleri vahşi hayvanların —kurtlar ve aslanlar— zikredilmesiyle uzun bir süreç sonunda yeniden enerji toplanır. Sanki kabilenin arması bu zikredilen enerjiden hareketle oluşmuş gibidir.

Bu armanın canevine efendi ve adalet gelip yerleşecektir. Düşüncenin şiirsel yolu, boşluktan arzulayan nostaljiye, arzudan hareketin enerjisine, enerjiden armaya ve armadan efendiye uzanır. Bu düşünce tüm şeylerin geri çekilişini daha en baştan Açıklık'ın içine yerleştirir; ama geri çekilişin kendisini o başlatır, çünkü gıyaben zikredilen şeylerin emsalsiz bir şiirsel enerjisi vardır; efendi de bu açığa çıkan enerjiye mührünü vurur. O halde hakikat, ortadan kayboluş endişesinin bünyesinde barınmış ve bu endişeyi kuşatmış olan bir arzunun öne sürebileceği şeydir.

Mallarmé'nin sözü soruyu başka türlü ifade eder. Boş olan yere bir batığın kalıntıları musallat olmuştur ve efendinin kendisi de daha şimdiden yarı yarıya batmıştır. Kasidedeki gibi yokluğa dikkat kesilmiş bir tanık değildir; o da kayboluş aracılığıyla yakalanır ya

---

* Kadınların deveye binebilmesi için kullanılan üstü örtülü mahfe. —ç.n.

da kavranır. Dediğim gibi, zarları atmakta tereddüt eder, zarı atmakla atmamayı birbirine eşdeğerli kılar. İşte o zaman Hakikat, gece semasına nakşedilmiş ideal bir zar atımı gibi beliriverir. Kuşkusuz şöyle demek gerekirdi: İlk olan, tüm şeylerin geri çekilmesidir, efendi de dahil. Açıklık'ın boy gösterebilmesi için, geri çekilmenin öyle bir geri çekilme olması gerekir ki, eylemek ya da eylememek, zarları atmak ya da atmamak, eşdeğerli tutumlar olmalıdır. Bu da tam tamına her türlü efendiliğin iptal edilmesi demektir, zira kasidenin örnek biçimde dediği gibi, efendi dediğin tercihin tek efendisi olur. Mallarmé'ye göre, efendinin işlevi tercih ile tercihsizliği birbirine eşdeğerli kılmaktır. O zaman yerin çıplaklığına sonuna kadar katlanır. Ve büsbütün adsız/gayrişahsi olan hakikat terk edilmiş yerin üzerinde ortaya çıkar.

Öyleyse, özetlemek amacıyla şöyle düşünebiliriz:

1. Hakikat ancak bir koşulda olanaklıdır, o da hakikatin yerinin olmayan bir yer olarak, boş bırakılmış ve çöl gibi bir yer olarak katedilmesidir. Her hakikat bir tehlikeye maruzdur; o tehlike de kayıtsız yerden, kumdan, yağmurdan, okyanustan, uçurumdan başka hiçbir şeyin var olmamasıdır.

2. Şiirsel söyleyişin öznesi, bu deneyimin ya da bu tehlikenin öznesidir.

3. Her şeyin yitip gitmiş olduğu yere geri gelen kimse olarak özne, bu tehlikenin tanığı da olabilir, yokoluştan geçici olarak hayatta kalmayı başarmış biri de.

4. Eğer tanıksa, dili boşluktan hareketle, kendi âcizliğinden hareketle canlanmaya zorlayacaktır; sonunda bir efendiye dönüşmüş olacak ve kesif bir efendi figürü peyda edecektir.

5. Eğer özne hayatta kalmayı başarmış biriyse eylemin ve eylemsizliğin karara bağlanamaz olmasını ya da öznede varlıkla varolmamanın kesin olarak özdeş olmasını sağlamaya çalışacaktır. O zaman İdea adsız olarak boy gösterecektir.

6. Bu durumda yer, efendi ve hakikat arasındaki ilişkiyle ilgili sorumuzun olanaklı iki yanıtı var galiba:

— Hakikat, boşluğun ve yokluğun tecrübe edilmesine tekabül eden yerin, önce nostaljik olarak, daha sonra etkin olarak, hakikate kâdir olan bir efendi kurgusunu doğurmasından kaynaklanır.

— Hakikat, efendinin boş yerin adsızlığı/gayrişahsiliği içinde

kaybolmasından ve, kısacası, hakikatin var olabilmesi için kendini feda etmesinden kaynaklanır.

Birinci durumda, yerin boşluğu ve endişe deneyimi, efendi ile hakikatin bir birleşimini yaratır.

İkinci durumda, yerin boşluğu efendi ile hakikatin ayrışmasına yol açar: Efendi uçurum içinde kaybolurken, mutlak olarak kişisel olmayan hakikat adeta bu ortadan kayboluşun üzerinde su yüzüne çıkar.

İkinci yolun, yani Mallarmé'nin tuttuğu yolun gücü, tam da hakikati efendinin her türlü tikelliğinden ayırmaktadır, denilebilir. Psikanalizin diliyle söyleyecek olursak, aktarımsız bir hakikattir bu.

Fakat iki yönlü bir zaaf barındırır:

— Öznel bir zaaf, çünkü bir feda etme öğretisi söz konusudur. Efendi sonuçta Hıristiyan bir efendidir, hakikatin ortaya çıkabilmesi için kendisi ortadan kaybolmak zorundadır. Fakat bizim istediğimiz, kendini feda eden bir efendi midir?

— Ontolojik bir zaaf, çünkü son durumda varlığın iki sahnesi, iki kayıt yeri vardır. İlki, okyanusun uçurumsu ve nötr yeri, ki burada efendinin jesti batıştır. İkincisi, yukarıda, Takımyıldız'ın ortaya çıktığı ve Mallarmé'nin dediği gibi "belki de yerin ötelerle kaynaştığı yer kadar yüksekte" olan gökyüzüdür. Başka bir deyişle Mallarmé ontolojik bir ikiciliği, bir bakıma Platoncu bir hakikatin aşkınlığı fikrini korumaktadır.

Lebîd bin Rebia'nın şiiri söz konusu olduğunda, felsefi güçler ve zaaflar bambaşka bir dağılım gösteriyor.

Bir içkinlik ilkesini kesin bir biçimde korumak, büyük bir güçtür. Armanın canevinde hakkaniyetli efendinin peyda edilmesi olanağı, şiirsel olarak yerin boşluğundan hareketle kurulur. Sanki terk edilmiş konaklama yerine geri geldiğinde şairin tanık olduğu şu "aşınmış yazı"yı, şu "satırları kalemle canlandırılmış metni" açmanın bir şeklidir bu. Asla bir ikinci sahnemiz, varlık için bir başka kayıt yerimiz olmayacaktır. Asla aşkın bir dışsallığımız olmayacaktır. Efendinin bile ötelerde olmadığını, Mallarmé'nin Takımyıldız'ı değil "bizden biri" olduğunu söylüyor şiir.

Diğer yandan, bu efendi ilk Hıristiyanlar gibi kendini feda etmeye hazır değildir kesinlikle. Aksine, yeryüzüne özgü niteliklerin doğru ölçüsü içine yerleştirilmiştir. Efendi, iyiyüreklilik ve merhameti

temsil eder; daha da iyisi, "doğanın armağanlarını paylaştırır"; öyleyse bu armağan paylaştırma işine uygundur. Kasidenin peyda ettiği efendi, içkin bir efendi olduğu için, doğa ile yasanın ölçülü uyumuna adını o verir.

Ama sorun şu ki, hakikat efendi figürünün tutsağı olarak kalır, ondan ayrılamaz. Hakikatin mutluluğu tek bir şeyde yatar: Efendiye itaat. Şiirin dediği gibi: "Egemen efendinin iyilikleriyle mutlu ol!" Ama bir egemenlik uyarınca payımıza düşenle mutlu olabilir miyiz? Her durumda, hakikat burada efendiye yapılacak aktarıma bağlı kalacaktır.

İşte sorunumuzun canevine gelmiş bulunuyoruz.

Düşüncenin bu iki yönelimi arasında radikal bir tercih mi yapmaya davet ediliyoruz? Bu yönelimlerden biri, hakikat ile efendiliği birbirinden ayırıp, aşkınlık ve fedakârlık *talep etmektedir*. Bu yönelimde, efendiyi sevmeden hakikati istemek mümkündür, ama bu isteme Yeryüzü'nün ötesine —ölüme endeksli bir yere— kayıtlıdır. Diğeri, bizden ne aşkınlık ne de fedakârlık talep etmektedir, ama bedeli hakikat ile efendilik arasında karşı konulamayacak bir birleşmedir. Bu yönelimde, hakikati Yeryüzü'nü terk etmeden ve ölüme hiç ödün vermeden sevmek mümkündür. Ama efendiyi koşulsuz olarak sevmek gerekmektedir.

Ben, kendi payıma, işte bu tercih ve bu tercihin olanaksızlığını "modernlik" diye adlandırıyorum.

Elimizde bir yanda bilimin evreni var, düşünen tekilliğiyle değil, parasal ve teknolojik örgütlenmesinin gücüyle. Bu evren, adsız, her türlü kişisel efendi figüründen bütünüyle kopuk bir hakikati tanzim eder. Ne var ki, modern kapitalizm tarafından toplumsal olarak örgütlenmiş haliyle hakikat, Yeryüzü'nün feda edilmesini gerektirir. Bu hakikat, bilinçlerden oluşan kitle için, bütünüyle yabancı ve dışsaldır. Herkes bu hakikatin etkilerini/sonuçlarını bilir, ama kimse kaynağına hâkim değildir. Kapitalist ve teknolojik örgütlenmesiyle bilim, uğruna zaman ve mekânın feda edilmesi gereken aşkın bir güçtür.

Bilimin teknolojik ve parasal örgütlenmesine, şüphesiz, modern demokrasi eşlik etmektedir. Peki modern demokrasi nedir? Kimsenin bir efendiyi sevmeye mecbur olmaması — hepsi bu. Örneğin Chirac'ı ya da Jospin'i sevmek mecburiyetinde değilimdir. Hakikat şu ki, kimse onları sevmemektedir, herkes onlarla dalga geçmekte,

hatta alenen alaya almaktadır. Demokrasi budur. Öte yandan, bilimin kapitalist ve teknolojik örgütlenmesine mutlak olarak itaat etmek zorundayım. Pazarın ve pazarlamanın yasaları, sermaye dolaşımının yasaları, size başka hiçbir perspektif, sahici hiçbir tercih şansı bırakmayan gayrişahsi bir güçtür. Tek bir siyaset var, biricik bir siyaset. Mallarmé'nin efendisi gibi, bilimsel hakikat de teknolojik ve kapitalist toplumsallaşması içerisinde aşkın yoluna devam edebilsin diye, her türlü tercih efendiliğini feda etmem gerekiyor.

Öbür yandan bu bilimsel, kapitalist ve demokratik modernliğin reddedildiği her yerde, bir efendinin olması ve onu sevmenin mecburi olması gerekir. O büyük Marksist ve komünist girişimin canevinde de bu duruyordu. Söz konusu girişim, bilimin kapitalist örgütlenmesini kesintiye uğratmak istiyordu. Bilimsel hakikatin içkin olmasını, herkesin ona vâkıf olmasını ve halk gücü bünyesinde paylaştırılmasını istiyordu. Hakikatin bütünüyle yeryüzüne özgü olmasını ve illaki tercihleri feda etmeyi gerektirmemesini istiyordu. İnsanların bilim ve bilimin üretimsel örgütlenmesi tarafından seçilmesindense, insanların onu seçmesini istiyordu. Hakikatler üzerinde kolektif bir hâkimiyet/efendilik kurulması fikriydi komünizm. Ama ne oldu? Her yerde bir efendi figürü beliriverdi, çünkü hakikat artık efendiden kopuk değildi. Son tahlilde de hakikati istemek ve sevmek, o efendiyi sevmek ve istemek demekti. Ve eğer onu sevmezseniz, size bu sevme mecburiyetini hatırlatacak bir şey vardı: terör.

Bugün hâlâ aynı noktadayız. Mallarmé ile *muallaka* arasında, deyiş yerindeyse. Bir yanda bizi efendi sevgisinden kurtaran, ama bizi meta yasalarının benzersiz aşkınlığına tabi kılan ve ortak yazgımız üzerindeki her türlü hâkimiyeti / efendiliği, siyasal tercihin olanca gerçekliğini ortadan kaldıran demokrasi. Öbür yanda içkin ve istenir cinsten bir ortak yazgı arzusu, sermayenin otomatizminden kopma arzusu. Ama o zaman da terörist despotizmi ve efendiyi sevme mecburiyeti.

Modernlik, efendilik ile hakikat arasındaki ilişkide makul bir tercih yapamıyor. Hakikat efendiden kopmuşsa, demokrasidir. Ama o zaman da hakikat kapkaranlıktır: Teknik ve kapitalist örgütlenmenin aşkın düzeneğidir. Hakikat efendiyle birleşmişse, bir tür içkin terördür, amansız bir sevgi aktarımıdır, Devlet'in polisiye gücü ile öznenin titremesinin durağan biçimde kaynaşmasıdır. Efendi ister

adsız/gayrişahsi bir güç için feda edilsin, ister sevgimizden dolayı kendimizi ona feda etmemizi istesin, her durumda tercih olanağı ortadan kalkmaktadır.

Benim inancıma göre yapılması gereken, düşünceye geriye doğru bir adım atmasını önermektir. Mallarmé ile İslam öncesi döneme ait kasidede ortak olan şeye, yani çöle, okyanusa, çıplak yere, boşluğa doğru bir adım. Efendi figürünü katetmeden boşluğun üzerinde dile getirilmiş bir hakikat düşüncesini zamanımız için yeniden terkip etmek gerekmektedir. Ne feda ne de peyda edilmiş efendi.

Ya da ilk biçimi itibariyle tercihin ve kararın efendiliği olmayacak bir tercih ve karar öğretisi kurmak.

Bu çok önemli bir noktadır. Sahici hakikat yalnızca hakikatin tercih edilebilmesi koşuluyla vardır, bu kesin. Felsefenin öteden beri hakikat ile özgürlüğü birbirine bağlaması kuşkusuz bu yüzdendir. Hakikatin özünün özgürlükten başka bir şey olmadığını söylemeyi öneren bizzat Heidegger'di. Bu tartışılmaz.

Ama hakikat tercihi illa efendilik biçiminde mi olacaktır?

Lebîd'in yanıtı da, Mallarmé'nin yanıtı da, "Evet"tir bu soruya. Boş yerin ve mülksüzlüğün tecrübe edilişini sonuna kadar götürebilmek için, bir efendi gerekmektedir. Arapça kasidenin efendisi, doğal ve bölüşümcü bir hakikat tercihi yapar. Mallarmé'ninki, bizzat tercihi feda etmek gerektiğini, seçme ile seçmemenin eşdeğerliliğini hayata geçirmek gerektiğini, ancak o zaman kişisel olmayan bir hakikatin belirdiğini gösterir. Tıpkı günümüz demokrasisinde olduğu gibi: Şu ya da bu başkanı seçmek, seçmemekle kesin olarak eşdeğerlidir; zira bilimin kapitalist örgütlenmesinin aşkınlığı ile piyasanın rastlantıları tarafından komuta ediliyor olacağı için, siyaset hep aynı kalacaktır.

Ama her iki durumda da, başlangıçta, tercihin doğasına karar veren bir efendi vardır. Çağdaş düşüncenin başlıca meselesi kanımca şudur: Efendi figürünü katetmeden, efendi figürünü doğurmadan ve feda etmeden, boşluktan hakikate giden bir tercih ve karar düşüncesi bulmak.

Arapça kasideden hakikatin yere içkin kaldığını, dışsal olmadığını, kişisel olmayan aşkın bir güç olmadığını almak gerek. Ama bir efendi peyda etmemeli.

Fransızca şiirden, hakikatin adsız/gayrişahsi olduğu, boşluktan

zuhur ettiği, efendiden kopuk olduğu inancını almak gerekir. Ama bu efendiyi ortadan kaldırmak ve feda etmek gerekmemeli.

Sorumuzu şu şekilde yeniden ifade edebiliriz: Hakikat, aynı anda hem adsız, yani gayrişahsi, hem de içkin ve yeryüzüne özgü olacak biçimde düşünülebilir mi, nasıl düşünülebilir? Ya da: Hakikatin, başlangıçtaki boşluk ve çıplak yer tecrübesi içinde seçilebileceği —bu tercihin efendisi olmak ya da bu tercihi bir efendiye emanet etmek gerekmeksizin— nasıl düşünülebilir?

Benim felsefemin şiirin koşulunu kabul ederek yapmaya çalıştığı şey budur. Bana göre sorunu çözmek için gerekli olan birkaç motife işaret edeyim:

a) Hakikat diye bir şey yoktur, *hakikatler* vardır; bu çoğulluk son derece önemlidir. Hakikatlerin indirgenemez çokluğunu benimseyeceğiz.

b) Her hakikat bir süreçtir — bir yargı ya da şeylerin bir hali değil. Bu süreç, yasası gereği, sonsuz ya da tamamlanamazdır.

c) Bu sonsuz hakikat usulünün sonlu her uğrağına bir hakikatin öznesi denir. Öyleyse öznenin hakikat üzerinde hiçbir hâkimiyeti/efendiliği yoktur — ve aynı zamanda özne hakikate içkindir.

d) Her hakikat usulü bir olayla başlar; olay, öngörülemez, kestirilemez. Olay, durumun eklentisidir. Her hakikat ve dolayısıyla her özne, bir olayın belirişine bağlıdır. Bir hakikat ve bir hakikat öznesi, var olandan değil, başa gelenden kaynaklanır.

e) Olay durumun boşluğunu açığa çıkarır. Çünkü var olanın hakikatsiz olduğunu gösterir.

Özne bu boşluktan hareketle kendini bir hakikat usulünün fragmanı olarak kurar. Onu durumdan ya da yerden ayıran, emsalsiz bir güzergâha kaydeden de işte bu boşluktur. Öyleyse, boşluğun tecrübe edilmesi, yerin boşluk olarak tecrübe edilmesi bir hakikat öznesi kurar; ama bu tecrübe hiçbir hâkimiyet/efendilik kurmaz. Olsa olsa, en genel biçimiyle, bir öznenin bir hakikatin militanı olduğu söylenebilir.

f) Özneyi hakikate bağlayan tercih, varlığa devam etme tercihidir. Olaya sadakat. Boşluğa sadakat.

Özne, boşluğun —yerin varlığının ta kendisi olan boşluğun— bu açığa çıkışının yarattığı kendi kendisiyle arasındaki mesafede sebat etmeyi seçendir.

Böylelikle kalkış noktamıza dönmüş bulunuyoruz. Zira bir hakikat daima boşluğu adlandırmakla, ıssız yerin şiirini yapmakla yola çıkar. Bir öznenin sadık olduğu şey, tam da Lebîd bin Rebia'nın bize söylediği şeydir:

> Yukarıda, rüzgârın toz gibi savurduğu
> Kum tepelerine gelmeden, tek bir ağacın altında
> Akşam gizli yıldızlardan bir bulut olur.

Mallarmé'nin bize söylediği de budur:

L'Abîme blanchi, étale, furieux, sous une inclinaison plane désespérément d'aile, la sienne par avance retombée d'un mal à dresser le vol.

Uçurum, beyaza kesmiş, hiddetli, süzülüyor çaresizlik içinde sarp bir yamacın kanadı altında, kendi kanadı kırılıp düşmüş en baştan, uçamıyor.*

Bir hakikat bir boşluk şiiriyle başlar, devam etme tercihiyle devam eder ve yalnızca kendi sonsuzluğunun tükenmesiyle tamama erer. Hiç kimse efendisi değildir onun, ama herkes ona kaydolabilir. Herkes şunu diyebilir: Hayır, her şey var olandan ibaret değildir. Bir de başa gelmiş olan ve benim şimdi, burada kalıcılığını taşıdığım şey vardır.

Kalıcılık mı? Sayfa üzerine yıldızlar gibi ebediyen kaydedilmiş olan şiir, kalıcılığın örnek bekçisidir. Ama olayın ele avuca sığmazlığına, imalı ortadan kayboluşuna, hakiki olanın oluşu içinde *sabitlenmemiş* olan şeye kendini adamış başka sanatlar da yok mudur? Efendi çıkmazından muaf sanatlar? Hareketliliğin ve "tek bir kere"

* Bilindiği gibi Mallarmé, herhangi bir ifadeye birden fazla anlam yüklemek için, sözdiziminin tanıdığı tüm olanaklardan yararlanmak ister genelde, hatta sözdizimini alabildiğine zorlar. Bu tür ifadelerin benzerlerini ikinci bir dilde yaratmak çok zor, hatta bazen düpedüz olanaksızdır. Bu alıntı da böyle örneklerden biri: Fransızca cümlenin ikinci kısmında, kuşa benzetilen uçurumun "en baştan kanadının kırık" olduğu ve uçamayıp düşmüş olduğu söylenirken kullanılan –ve hayli zorlama görünen– *mal à dresser (le vol)* sözü, *maladresse*'i (sakarlık, beceriksizlik) çağrıştırmak içindir. Keza cümlenin ilk kısmındaki *étale* (fiil olarak: açmak, burada kanat açmak; sıfat olarak dingin, sakin) ve *déspérément* ("kanat açmak/süzülmek" fiiline de bağlanabilir, "alabildiğine" anlamıyla "sarp yamaç"a da) kelimeleri birden çok değer alacak biçimde kullanılmış. Biz tekanlamlı, düz bir çeviri yapmaktan başka çare göremedik. –*y.n.*

nin sanatları yok mu? Peki ya dansa ne demeli, bize ağırlıklarını unutturan şu hareketli bedenlere? Ya Deleuze'e göre zaman-imgenin akışı olan sinemaya? Ya her gece aynı olsa da hep başka bir oyunun oynandığı, bir gün oyuncuları ölüp dekorları yıkılır, yönetmeni kaale alınmazsa, kendisinden geriye hiçbir şey kalmayacak olan tiyatroya? Bunların emperyal şiirin aksine daha tanıdık, yoğrulmaya daha elverişli ve üstelik *bir araya gelebilen* başka türden sanatsal konfigürasyonlar olduklarını söylemek gerek. Peki felsefe, bu kamuya açık sanatlarla ilişkisinde, şiirle arasındaki ilişkide —ya ölümüne çatışma ya da ittifak— olduğu kadar rahat mıdır?

6

Düşüncenin Metaforu Olarak Dans

NIETZSCHE'YE dans neden düşüncenin kaçınılmaz metaforu gibi gelmiştir? Çünkü dans, Zerdüşt-Nietzsche'nin büyük düşmanına, "ağırlık ruhu" adını verdiği düşmana karşı çıkan şeydir. Dans her şeyden önce her türlü ağırlık ruhundan muaf bir düşüncenin imgesidir. Bu muafiyetin *öteki* imgelerini de saptamak gerekir, zira bu imgeler dansı sımsıkı bir metafor ağı içine kaydeder. Örneğin kuş. Zerdüşt duyurur: "Ağırlık ruhundan nefret ettiğimden, kuşla akrabalığım." Dans ile kuş arasındaki ilk metaforik bağ budur. Şöyle diyelim: "Bedenin içindeki kuş" denebilecek olan şeyin dans eden bir filizlenişi, bir doğuşu vardır. Daha genel olarak da bir uçma imgesi. Zerdüşt şunu da söyler: "Uçmayı öğrenen kimse, yeryüzüne yeni bir ad verecek. *Hafif olan*, diyecek ona." Nitekim bu, yani dansın yeryüzüne verilmiş yeni bir ad olduğunu söylemek, dansın çok güzel ve yerinde bir tanımıdır. Sonra bir de çocuk var. Çocuk: "masumiyet ve unutuş, yeni başlangıç, oyun, kendiliğinden dönen tekerlek, ilk hareket, yalın olumlama". Sözü edilen, *Zerdüşt*'ün başındaki üçüncü başkalaşım: Dansın karşıtı olan deveden ve yeniden başlamış yeryüzünü hafif diye adlandıramayacak kadar vahşi olan aslandan sonraki başkalaşım. Nitekim şunu da söylemek gerekir: Dans —ki hem kuş hem uçuştur— çocuğun tarif ettiği her şeydir aynı zamanda. Dans masumiyettir, çünkü bedenden önceki bir bedendir. Unutuştur, çünkü kısıtlılığını, ağırlığını unutan bedendir. Yeni başlangıçtır, çünkü dans etme jesti adeta kendi başlangıcını kendi icat eden bir şey gibi olmak zorundadır. Elbette oyundur, çünkü bedeni her türlü toplumsal mimikten, her türlü ciddiyetten, her türlü görgü-

den uzaklaştırır. Kendiliğinden dönen tekerlek: Dans için kullanılabilecek çok güzel bir tanım. Zira dans mekânda bir çember gibidir, ama kendi kendisinin ilkesi olan, dışarıdan çizilmemiş, kendi kendini çizen bir çember. İlk hareket: Dansın her jesti, her çizgisi, kendini bir sonuç olarak değil, hareketliliğin kaynağının ta kendisi olarak sunmalıdır. Yalın olumlama, çünkü dans olumsuz bedeni, utanç dolu bedeni, sevinçle boş bırakır.

Ayrıca Nietzsche, yine ağırlık ruhunu çözündüren imgeler babında pınarlardan da söz edecektir. "Ruhum fışkıran bir pınar"; elbette dans eden beden, tam anlamıyla, yerden yukarı, kendi dışına doğru fışkırma halindedir.

Son olarak, hepsini özetleyen hava ya da hava unsuru var bir de. Dans tam da yeryüzünü "havai" diye adlandırmaya izin veren şeydir. Dansta yeryüzü sürekli havalandırılan bir yer olarak düşünülür; dans yeryüzünün soluk aldığını, soluğu olduğunu varsayar. Çünkü dansın odağındaki soru, dikeylik ile çekim arasındaki ilişkidir, dans eden bedenin içinden geçen ve paradoksal bir olanağı açığa vurmasına izin veren dikeylik ve çekim: Hava ile toprağın konumlarını değiş tokuş etme, birbiri içine geçme olanağı. İşte bütün bu sebeplerden dolayı düşünce dansta bulur metaforunu; kuş, pınar, çocuk ve elle tutulmaz havadan meydana gelen diziyi özetler dans. Elbette, bu dizi fazla masum, hatta çocuksu görünebilir; hiçbir şeyin ağırlık ya da önem taşımadığı çocuk öykülerine benzeyebilir. Ama şöyle anlamak gerek: Bu dizi, Nietzsche tarafından —dans tarafından— bir güç ve hiddet ile ilinti içinde katedilir. Dans aynı anda hem dizinin unsurlarından biri, hem de dizinin şiddet dolu katedilişidir. Bizzat Zerdüşt söyleyecektir ayaklarının "kudurmuş bir dansçının ayakları" olduğunu.

Dans masumiyetin gücül olarak katedilişini temsil eder. Pınar, kuş, çocukluk gibi görünen şeyin gizli zehrini açığa vurur dans. Gerçekte dansın düşüncenin metaforu olmasını temellendiren şey, Nietzsche'nin düşüncenin bir *yoğunlaşma* olduğu yönündeki inancıdır. Bu inanç, düşünceyi gerçekleşme kipi dışsal olan bir ilke olarak gören savın ilkece tam karşıtıdır. Nietzsche'ye göre düşünce verili olduğu yerden başka bir yerde kendini fiiliyata geçirmez; düşünce "olduğu yerde" fiilidir; adeta kendi üzerine yoğunlaşan şeydir, ya da kendi yoğunluğunun devinimidir.

Bu durumda dans imgesi doğaldır. İçkin yoğunlaşma şeklindeki düşünce İdea'sını dans imgesi görsel olarak aktarır. Daha doğrusu şöyle diyelim: *Belli bir dans görüşünü.* Nitekim metafor ancak bir şartla geçerlidir; o da dansı uysal bir bedene dışarıdan dayatılmış bir zorlama olarak, dışarıdan ayarlanmış bir dans eden beden jimnastiği olarak tasarımlayan her türlü temsilin devre dışı bırakılmasıdır. Nietzsche dans adıyla andığı şeyi böyle bir jimnastiğin tam karşısına koyar. Sonuçta dansın bize itaat eden ve kaslı bir beden sergilediğini, hem muktedir hem de boyun eğmiş bir bedeni sergilediğini tasavvur etmek mümkündür. Koreografiye itaat etmek için gücünü kullanan bir beden rejimi, sözgelimi. Ama Nietzsche'ye göre, böyle bir beden dans eden bedenin, hava ile toprağı *içsel olarak* değiş tokuş eden bedenin karşıtıdır.

Nedir Nietzsche'nin gözünde dansın karşıtı? Alman'dır, kötü Alman, tanımını da şöyle verir: "İtaat ve güçlü bacaklar". Bu kötü Almanya'nın özü, *askeri geçit*'tir, yani hizaya girip rap rap yürüyen, birtakım sesler çıkaran köleleştirilmiş beden. Sert adımlarla tutturulan ritmin bedeni. Oysa dans havai ve yerden kopmuş bedendir, dikey bedendir. Kesinlikle rap rap yürüyen beden değil, "parmakucu üzerinde duran" bedendir, sanki bulutmuş gibi yere doğru pike yapan bedendir. Hepsinden de öte, askeri geçitte sert adımların çıkardığı gürültünün öngördüğü bedenin aksine, sessiz bedendir. Son olarak Nietzsche'ye göre dans, dikey düşünceye, kendi yüksekliğine doğru uzanmış düşünceye delalet eder. Açık bir biçimde olumlama izleğiyle ilintilidir bu da; Nietzsche'ye göre olumlama güneşin dorukta olduğu "Büyük Öğle" imgesinde saklıdır. Dans kendi doruğuna adanmış bedendir. Ama belki daha da derinde Nietzsche'nin dansta —hem düşüncenin imgesi hem de bedenin Gerçeği olarak kavranan dansta— gördüğü şey, kendi kendine sımsıkı bağlı bir hareketliliktir, dışsal bir belirlenime dahil olmayan ve kendi merkezinden ayrılmadan hareket eden bir hareketlilik. Sanki kendi merkezinin genişlemesiymiş gibi açılan, dayatılmış olmayan bir hareketlilik.

Elbette dans Nietzsche'nin "oluş olarak düşünce", "etkin güç olarak düşünce" fikrine karşılık gelir. Ama bu öyle bir oluştur ki, bu oluş içinde *benzersiz* bir olumlayıcı içsellik açığa çıkar. Hareket bir yer değiştirme ya da bir biçim değiştirme işlemi değildir; bir olumlamanın ebedi biricikliğinin katettiği ve desteklediği bir çizgidir.

Öyle ki dans bedensel itilimin, asıl olarak mekânda kendi dışına fırlatılma yeteneğinden ziyade, *bu itilimi yakalayan/alıkoyan* olumlayıcı bir çekime kapılma yeteneğine işaret eder. Belki de en önemlisi budur: Dans, hareketlerdeki gösterişin ya da dış hatlardaki çevikliğin ötesinde, hareketlerin yakalanmasındaki kuvveti açığa çıkarır. Elbette yakalanmanın gücü yalnızca hareketle gösterilebilir, ama önemli olan bu yakalanmanın güçlü okunaklılığıdır.

Bu şekilde kavranan dansta hareketin özü *meydana gelmemiş olandır*, fiiliyata geçmemiş ya da bizzat hareket içinde yakalanmış olandır.

Bu arada, dans fikrine negatif şekilde girmenin başka bir yolu olabilir bu. Zira yakalanmamış itilime, anında itaat edilmiş ve açığa vurulmuş bedensel uyarıya (*sollicitation*) Nietzsche *amiyanelik* adını verir. Her türlü amiyaneliğin uyarıya direnememekten ileri geldiğini yazmıştır. Ya da amiyaneliğin tepki vermeye mecbur olmak olduğunu, "her dürtüye itaat edilmesi" olduğunu. Dolayısıyla dansı her türlü amiyanelikten azade olan bir beden hareketi diye tanımlayacağız.

Dans serbest kalmış bedensel itki değildir asla. Aksine itkiye *itaatsizliğin* bedensel olarak gösterilmesidir. İtkinin hareketin içinde nasıl etkisiz kılınabileceğini, harekette nasıl itaatin değil, yakalamanın işbaşında olacağını gösterir dans. Dans rafine edilmiş düşüncedir. Dansı bedenin ilkel esrimesi ya da unutkan çırpınması olarak gören her türlü öğretinin karşı kutbundayız şu anda. Dans hafif ve incelikli düşüncenin metaforudur; çünkü harekete içkin olan yakala(n)mayı gösterir ve böylece bedenin kendiliğinden amiyaneliğine karşı koyar.

Hafiflik olarak kavranan dans teması çerçevesinde söylenilenleri gerektiği şekilde düşünebiliriz artık. Evet, dans ağırlık ruhunun karşıtıdır; evet, dans yeryüzüne yeni adını verir: "hafif olan". Peki son çözümlemede hafiflik nedir? "Ağırlığın yokluğudur" demekle pek yol alınamaz. Hafiflikten anlaşılması gereken, bedenin —bizzat kendisi tarafından da— *zorlanmamış* beden olarak, kendi dürtülerine itaat etmeksizin kendini açığa vurma yeteneğidir. Bu itaat edilmeyen dürtü Almanya'nın ("İtaat ve güçlü bacaklar") karşıtıdır, ama özellikle *bir yavaşlık ilkesini* şart koşar. Hafifliğin özü hızlı olanın gizli yavaşlığını açığa vurma yeteneğidir ve dans bu yüzden

hafifliğin en iyi imgesidir. Dansın hareketi elbette son derece çeviktir, hatta hız bakımından virtüözdür; ama hareketin yakalanmasının olumlayıcı gücü olan gizil yavaşlık harekette bulunduğu zaman öyledir ancak. Nietzsche şöyle diyor: "İradenin öğrenmesi gereken, yavaş ve temkinli olmaktır". Biz de şöyle diyelim: Dans, beden-düşüncenin yavaşlığı ve temkinliliğinin genişlemesi olarak tanımlanabilir. Bu anlamda dansçı iradenin neleri öğrenebileceğini gösterir.

Bundan çıkan apaçık sonuç, dansın özünün fiili hareketten ziyade gücül hareket olduğudur. Şöyle diyelim: Fiili hareketin gizli yavaşlığı olarak gücül hareket. Daha doğrusu, dans en uç virtüöz çevikliğinde bile öyle bir gizli yavaşlık sergiler ki, meydana gelen şey ile onun yakalanması birbirinden ayırt edilemez. Sanatın doruğuna varmış dans yalnızca çeviklik ile yavaşlık arasındaki eşdeğerliliği değil, jest ile jestsizlik arasındaki tuhaf eşdeğerliliğe de delalet eder. Hareket meydana gelmiş olsa bile, meydana gelmiş olmanın gücül bir meydana-gelmemişlikten (*non-lieu*) ayırt edilemez olduğuna delalet eder. Dans, yakalanmasının *tasallutu* altında bir biçimde kararsız kalan jestlerden oluşur.

Benim düşüncem ya da doktrinim açısından, bu Nietzsche yorumu şu anlama gelmektedir: Dans tüm hakiki düşüncenin bir olaya bağlı olmasının metaforudur. Zira bir olay tam da meydana gelme ile meydana gelmeme arasında kararsız kalan, ortadan kayboluştan ayırt edilemeyen ortaya çıkıştır. Var olana fazladan eklenir, ama bu eklentiye işaret edilir edilmez, "vardır" haklarını geri alarak her şeyi el altına alır. Bir olayı sabitlemenin tek yolunun ona bir ad vermek olduğu, onu yeni bir ad olarak "vardır"a kaydetmek olduğu açık. "Kendisi" ortadan kayboluştan başka bir şey değildir, ama bir kayıt onu ortadan kaybolmanın yaldızlı eşiğinde tutabilir. Ad, meydana gelmiş olmaya karar verendir. O halde dans olay olarak düşünceye delalet eder, ama *henüz adı olmadan önceki*, hakiki ortadan kayboluşunun en uç sınırında, adın koruması olmadan yitip giden düşünceye. Dans henüz karar verilmemiş düşünceyi taklit eder. Doğuştan ya da sabitlenmemiş düşünceyi. Evet, dansta sabitlenmemiş olanın metaforu vardır.

Böylelikle dansın mekânda zamanı oynamak zorunda olduğu açıklığa kavuşmaktadır. Zira bir olay adla sabitlenişinden yola çıkarak tekil bir zaman kurar. Çizilmiş, adlandırılmış ve kaydedilmiş

olay, "vardır"ın içinde, duruma bağlı kalarak, bir önce ile bir sonra resmeder. Bir zaman var olmaya başlar. Ama dans addan "önceki" olayın metaforu olmakla birlikte, adın bölümlemesinin tek başına kurduğu bu zamandan payına düşeni alamaz. Dans zamansal karardan mahrumdur. Öyleyse dansta zamandan önce, zaman-öncesi bir şey vardır. Bu zaman-öncesi öğe mekânda *oynanacaktır*. Dans zamanı mekânda asılı tutan şeydir.

L'Ame et la Danse'ta (Ruh ve Dans) Valéry dansçıya hitaben şöyle der: "Yakınlığınla nasıl da olağanüstüsün!" Nitekim dans zamansal yakınlığa yem olma tehlikesiyle karşı karşıya olan bedendir, diyebiliriz. Ama yakın olan, pekâlâ, var olacak zamandan önceki zamandır. Zamansal yakınlığın mekânsallaşması olarak kavranan dans, tüm düşüncenin temellendirdiği ve düzenlediği şeyin metaforu olacaktır. Şöyle de denebilir: Dans, adlandırmadan önceki olayı oynar ve dolayısıyla adın yerinde sessizlik vardır. Tam da zamandan önceki mekân olduğu içindir ki, addan önceki sessizliği açığa çıkarır.

Elbette hemen müziğin rolüne ilişkin bir itiraz gelecektir. "Dans müziğin yetkisi altındayken, sessizlikten nasıl söz edebiliriz ki?" denecektir. Dansı müziğe maruz kalan, daha doğrusu ritme maruz kalan beden olarak kavrayan bir anlayış vardır kuşkusuz. Ama bu kavrayış, yine hep "itaat ve güçlü bacakları", ağır Almanya'yı akla getirir — itaatin efendi olarak tanıdığı şey müzik bile olsa. Müziğe itaat eden her dansın, söz konusu müzik Chopin ya da Boulez bile olsa, müziği askeri bir müzik haline getirdiği ve kötü Almanya'ya dönüştüğünü söylemekte hiç tereddüt etmeyeceğiz biz.

Ne kadar paradoksal olursa olsun, savunulması gereken şudur: Dans açısından müziğin tek görevi sessizliğe mim koymaktır. Öyleyse müzikten vazgeçilemez, çünkü sessizliğin sessizlik olarak açığa vurulabilmesi için işaretlenmesi gerekir. Neyin sessizliği? Adın sessizliği. Eğer dans gerçekten de adın sessizliği içinde olayın adlandırılmasını oynuyorsa, bu sessizliğin yerini müzik belirtir. Bu gayet doğaldır: Dansın kurucu sessizliğini ancak en aşırı ses yoğunlaşması sayesinde belirtebilirsiniz. Sesin en aşırı yoğunlaşması da müziktir. Öyleyse, dansın "güçlü bacaklar"ının müziğin talimatına itaat ettiğini söyleyen görünüşe rağmen, şunu görmek gerekir: Aslında müziğe komuta eden danstır, çünkü müzik kurucu sessizliğe mim koyarken, dans rastlantısal ve ortadan kaybolan adın ekonomisi

içinde doğuştan düşünceyi sunmaktadır. Tüm düşüncenin olaysal boyutunun metaforu olarak kavrandığında, dans destek aldığı müzikten önce gelir.

Bu girişten dansın ilkeleri diyeceğim birtakım sonuçlar çıkarılabilir. Kendinden, tekniği ve tarihinden kalkarak düşünülen dansın değil, felsefenin barındırdığı ve hüsnükabul gösterdiği dansın ilkeleri.

Bu ilkeler Mallarmé'nin dansa ayırdığı, kısa olduğu kadar derinlikli iki metinde —benim gözümde konuya nokta koyan metinlerdir bunlar— alabildiğine berraktır.

Tespit ettiğim altı ilkenin tümü dans ile düşünce arasındaki ilişkiyle ilgilidir ve tümü dans ile tiyatro arasında yapılan üstü örtülü bir karşılaşmanın güdümündedir.

İşte ilkeler:

1. Mekânın zorunluluğu;
2. Bedenin anonimliği;
3. Cinsiyetlerin silinmiş heryerdeliği;
4. Kendi kendinden çıkarılmış/eksilmiş olma;
5. Çıplaklık;
6. Mutlak bakış.

Şimdi sırayla açalım bunları.

Eğer dansın mekânda zamanı oynadığı, zamansal yakınlığın mekânını varsaydığı doğruysa, o zaman dansın mekân diye bir *zorunluluğu* vardır. Mallarmé bunu şöyle ifade ediyor: "Bana öyle geliyor ki, gerçek bir mekâna yalnız dansın ihtiyacı olabilir." Dikkat edelim, yalnız dansın. Dans mekâna muhtaç olan tek sanattır. Tiyatronun durumu böyle değil oysaki. Dans, dediğim gibi, adlandırmadan önceki olaydır. Tiyatro ise, tersine, yalnızca oynanmış bir adlandırmanın sonucudur. Metin var olduğu andan itibaren, ad verildiği andan itibaren, mekân değil zaman diye bir şartı vardır tiyatronun. Masa başında okuyan bir kimse tiyatro yapabilir. Elbette bu kişiye ayrıca bir sahne, bir dekor verilebilir, ama Mallarmé'ye göre aslolan bu değildir. Mekân tiyatro için içsel bir zorunluluk değildir. Oysa dans mekânı özüyle bütünleştirir. Bunu yapan tek düşünce figürüdür, öyle ki dansın düşüncenin mekânsallaştırılmasını simgelediği savunulabilir.

Peki bundan ne anlamalıyız biz? Bir kez daha düşüncenin olaysal kökenine dönmek gerekiyor. Bir olay daima bir durum içinde belli bir yerdedir; durumu asla "bütün" olarak etkilemez: "Olay mahalli" adını verdiğim bir şey var. Önce mahal vardır, adlandırma olayın durumu kendi hakikati olarak "işlediği" zamanı kurmadan önce. Mademki dans addan öncesinin gösterilmesidir, o halde bir mahallin katedilişi olarak açmalıdır kendini. Saf bir mahallin. Dansta —Mallarmé'nin ifadesidir bu— bir tür "mahal bekâreti" vardır. Ve ekler: "akla hayale gelmemiş bir mahal bekâreti". Ne demektir "akla hayale gelmemiş"? Olay mahallinin dekor tahayyülleriyle bir işi yok, demektir. Dekor tiyatroya aittir, dansa değil. Figüratif süslemeleri olmayan dansın bizatihi kendisi mahaldir. Mekânı ve aralığı şart koşar, o kadar. İlk ilkeye dair söyleyeceklerimiz bu kadar.

İkinciye —bedenin adsızlığına— gelince, sözcüğün yokluğuyla, ad-öncesiyle karşılaşıyoruz yine. Mahalle geldiği haliyle, zamansal yakınlık içinde mekânsallaştığı haliyle dans eden beden, bir beden-düşüncedir, asla *bir kimse* değildir. Mallarmé bu bedenler hakkında şunu söylüyor: "Bunlar yalnızca amblemdir, asla belirli bir kimse değil." Amblem öncelikle taklidin karşıtıdır. Dans eden beden bir kişiliği ya da bir tekilliği taklit etmez. Hiçbir şeyi *mecazen temsil* etmez. Tiyatronun bedeni ise daima bir taklit tarafından kapılır, rol tarafından ele geçirilir. Dans eden beden hiçbir rolün safına katılmaz; saf boy gösterişin amblemidir o. Ama "amblem" aynı zamanda her tür dışavurum biçiminin karşıtıdır. Dans eden beden hiçbir içselliğin ifadesi değildir; bütünüyle yüzeyde, görülür biçimde yakalanmış yoğunluk olan içselliktir. Taklit de dışavurum da olmayan dans eden beden, mahallin bekâretine yapılan ziyaretin* amblemidir. Dans eden beden, düşüncenin, yani olaysal ortadan kayboluşa bağlı olan hakiki düşüncenin, *gayrişahsi* bir öznenin çıkarsanması anlamına geldiğini göstermek için gelir buraya. Bir düşüncenin (ya da bir hakikatin) öznesinin gayrişahsi olması, o özneye izin veren olaydan önce o tür bir öznenin olmamasından ileri gelir. Öyleyse özneyi "bir kimse" gibi kavramanın âlemi yoktur. İşte dans eden bedenin, başlatan beden olmasıyla, bir ilk beden gibi olmasıyla, imleyeceği şey budur. Dans eden beden gözlerimizin önünde beden

---

* Fr. *visitation*, Bakire Meryem'in Elişeva'yı ziyareti. *–ç.n.*

olarak doğmasından dolayı adsızdır. Aynı şekilde, bir hakikatin öznesi peşinen —ne kadar ilerlemiş olursa olsun— o tekabül ettiği "kimse" değildir.

Üçüncü ilkeyi —cinsiyetlerin silinmiş heryerdeliğini— Mallarmé'nin görünüşte çelişkili olan birtakım beyanlarından çıkarabiliriz. "Heryerdelik" ile "silinmiş" arasında kurduğum karşıtlıkla ortaya konan çelişkidir bu. Dansın iki cinsel konumun ("adam" ve "kadın" bu konumların adlarıdır) bulunduğunu evrensel biçimde açığa vurduğunu ve aynı zamanda bu ikiliği soyutladığını ya da onun üstünü çizdiğini söyleyelim ilk önce. Mallarmé bir yandan, "dans öpüşmenin gizemli bir kutsal yorumundan ibarettir," diyecektir. Dansın odağında iki cinsin birleşmesi vardır ve buna cinsiyetlerin heryerdeliği adını vermek gerekir. Dans, cinsiyetli konumların birleşmesi ve ayrışmasından oluşur bütünüyle. Tüm hareketlerin yoğunluğu, "adam" ve "kadın" konumlarını çekim kuvvetiyle önce birleştirip sonra ayıran güzergâhlarda bulunur. Ancak diğer yandan Mallarmé şuna da dikkat çekecektir: "Dansçı kadın, bir kadın değildir". Nasıl olur da bütün dans öpüşmenin —cinslerin birleşmesinin ve adlı adınca söyleyecek olursak cinsel eylemin— yorumu olur, amma ve lakin *dansöz* "kadın", dolayısıyla *dansör* de "adam" olarak adlandırılamaz? Şöyle ki, dans, cinselleşmenin, arzunun, aşkın saf bir biçimini korur ancak: Karşı karşıya gelme, kenetlenme ve ayrılma üçlüsünü düzenleyen biçimi. Bu üç terimi dans teknik olarak kodlar (kodlar bir hayli çeşitlilik göstermekle birlikte, daima iş başındadırlar). Bir koreografi bunların mekânsal düğümlenişini düzenler. Ama sonunda karşı karşıya gelme, kenetlenme ve ayrılma üçlüsü, kendi yazgısından kopan bir yoğun yakalanışa erişir.

Gerçekte, dansör ile dansözün farkının ve dolayısıyla cinsiyetlerin farkının "ideal" heryerdeliği, yalnızca yaklaşma ile ayrılma arasındaki ilişkinin *organon*'u olarak öyle bir kullanılır ki, dansör/dansöz çifti birer ad olarak adam/kadın çiftiyle örtüşmez. Cinsiyetlere yönelik her yerde bulunan imalar, son çözümlemede olmak ile ortadan kaybolmak arasındaki, meydana gelme ile ortadan kaldırılma arasındaki karşılıklı ilişkiyi oyuna dahil eder; karşı karşıya gelme, kenetlenme ve ayrılma, bu ilişkiyle ilgili tanınabilir bir bedensel kodlama sunar.

Cinsiyetliliğe kodlanmış olan ayrışma enerjisi, olay olarak ola-

yın —yani varlığı tümüyle ortadan kaybolmaya bağlı olan şeyin metaforunun— hizmetine koşulmuştur. Bu yüzden, cinsiyet farklılığının heryerdeliği silinir (ya da ortadan kaldırılır). Söz konusu heryerdelik dansın temsilî amacı değil, çizgisiyle ortadan kayboluşun yaratıcı gücünü mekâna çağıran biçimsel bir enerji soyutlamasıdır.

Dört numaralı ilke —kendi kendinden çıkarılmış/eksilmiş olma— konusunda, Mallarmé'nin çok tuhaf bir sözüne yaslanmak yerinde olur: "Dansöz dans etmez." Dansözün bir kadın olmadığını görmüştük, ama "dansöz" de değilmiş — tabii "dansöz" kelimesinden anladığımız şey bir dansı icra eden kimseyse. Bu sözü bir başka sözle yaklaştırabiliriz: Dans, diyor Mallarmé, "her türlü yazma aracından azade şiir"dir. Bu ikinci söz en az ilki ("dansöz dans etmez") kadar paradoksaldır. Zira şiir tanımı gereği, özellikle de Mallarmé'nin kavrayışında bir iz, bir kayıttır. Dolayısıyla, "her türlü yazma aracından azade şiir", tam anlamıyla şiirden azade şiirdir, kendi kendinden çıkarılmış/eksiltilmiş şiirdir; tıpkı dans etmeyen dansözün danstan çıkarılmış/eksiltilmiş dans olması gibi.

Dans yazıya geçirilmemiş ya da kâğıda dökülmemiş bir şiir gibidir. Dansın kendisi de danssız bir dans gibidir, danstan arındırılmış bir dans. Burada öne çıkan şey, düşüncenin eksiltme boyutudur. Her hakiki düşünce, kurulmasını sağlayan bilgiden mahrum edilir. Dans, tam da kendi olaysal belirişinin biçimini taşıyan bir düşüncenin bilginin tüm önvaroluşundan çıkarılmış/eksiltilmiş olduğuna bedenin araçlarıyla delalet ettiği için, düşüncenin metaforudur.

Peki dans bu eksilmeye ne şekilde delalet eder? Nasıl "hakiki" dansözün asla dansını *bilen* dansöz gibi görünmemesi gerekiyorsa işte öyle. Jestinin saf belirişiyle ilgili bilgisini (ki teknik bilgidir, engindir, zahmetle elde edilmiştir) bir hiçmişçesine kateder. "Dansöz dans etmez", şu demektir: Gördüğümüz şey, hiçbir zaman, bir bilginin gerçekleşmesi değildir — her ne kadar bu bilgi gördüğümüz şeyin baştan aşağı maddesini ya da mesnedini oluşturuyor olsa da. Bütün dansözlük bilgisinin mucizevi biçimde unutuluşudur dansöz; jestin karara bağlanmamışlığını açığa vuran o yakalanmış yoğunluktur. Aslında dansöz bilinen tüm dansı ilga eder, çünkü bedenini sanki *icat edilmiş* bir şey gibi kullanır. Öyle ki dans gösterisi, her türlü beden bilgisinden eksiltilmiş beden, *kabuğundan çıkış* olarak kavranan bedendir.

Böyle bir bedenin —bu da beşinci ilke— çıplak olduğunu söylemek gerek. Ampirik olarak çıplak olup olmamasının pek önemli olmadığı gayet açık, çünkü özsel olarak çıplaktır. Dans nasıl saf mahalli ziyaret ediyorsa ve dolayısıyla (ister olsun ister olmasın) dekorla işi yoksa, olay kisvesine girmiş beden-düşünce olan dans eden bedenin de (tütüsü ister olsun ister olmasın) kostümle işi yoktur. Bu çıplaklık hayati önem taşır. Ne diyor Mallarmé? Dans, "kavramların çıplaklığını teslim eder sana". Ardından ekliyor: "ve sessizce yazacaktır senin hayatını". O halde "çıplaklık" şöyle anlaşılmalıdır: Düşüncenin metaforu olarak dans, düşünceyi bize belirişinin çıplaklığıyla, *kendisinden başka şeylerle ilişkisiz halde* sunar. Dans ilişkisiz düşüncedir; hiçbir şey nakletmeyen, ilişkiye de sokmayan düşünce. "Dans düşüncenin saf olarak tüketilmesidir," de denilebilir, çünkü düşüncenin her türlü süsüne burun kıvırır. Bu yüzden dans *iffetli* çıplaklık gösterisi olma eğilimindedir, yani süslerini soyunmaya dayanmayan, tersine her tür süsten önceki çıplaklık, her tür süsten önce —olayın addan "önce" verilmesi gibi— verili olan çıplaklık.

Altıncı ve son ilke dansözle, hatta dansla da değil, izleyiciyle ilgilidir. Dans izleyicisi nedir? Mallarmé'nin bu soruya verdiği cevapta çıta bir hayli yüksektir. Zira nasıl dansçı asla belirli bir kimse değil de bir amblem ise, dans izleyicisi aynı şekilde kesinlikle gayrişahsi olmalıdır. Dans izleyicisi, hiçbir şekilde izleyen kimsenin tekilliği olamaz.

Nitekim birisi dansı izlerse, ister istemez dansın dikizcisi olur. Bu nokta dansın ilkelerinden, özünden kaynaklanır (cinsiyetlerin silinmiş heryerdeliği, çıplaklık, bedenlerin adsızlığı, vb.). Bu ilkeler, ancak izleyicinin kendi bakışındaki her türlü olası tekillik ve arzudan vazgeçmesi şartıyla fiiliyata geçebilir. Başka her türlü gösteri (özellikle de tiyatro) izleyicinin sahneyi kendi arzusuyla kuşatmasını gerektirir. Bu açıdan dans bir gösteri değildir. Değildir, çünkü arzulayan bakışı hoşgörmez: arzulayan bakış, ortada bir dans olduğu andan itibaren, olsa olsa dikizci bir bakışa dönüşebilir ve dans eden eksilmeler bu bakışta birbirlerini götürürler, silerler. Öyleyse Mallarmé'nin "gayrişahsi ya da şimşek gibi çakan mutlak bir bakış" dediği şey gereklidir. Çetin bir şart, değil mi? Ama dansör ve dansözlerin özsel çıplaklığı bunu gerektiriyor.

"Gayrişahsi"den söz ettik biraz geride. Dans doğuştan düşünceyi mecazen temsil eder, doğru; ama bunu ancak evrensel bir sesleniş le yapabilir. Bir arzunun tekilliğine seslenmez dans; kaldı ki, bu arzunun zamanını bile kurmuş değildir henüz. Dans, kavramların çıplaklığını sergileyen şeydir. Bu nedenle izleyicinin bakışı dansçıların bedeninde arzu nesneleri aramaktan vazgeçmelidir: Bu nesneler süs olarak çıplaklığa ya da fetişist çıplaklığa atıfta bulunur. Kavramların çıplaklığına varmak, "amiyane" bedenin (derdi Nietzsche olsa) taşıyıcısı olduğu nesnelere yönelik her türlü arzu arayışını safra gibi kesip atmış, masum ve ilksel düşünce-bedene —icat edilmiş ya da kabuğundan çıkmış bedene— varabilen bir bakış gerektirir. Ama kimsenin bakışı öyle bir bakış değildir.

"Şimşek gibi çakan": Dans izleyicisinin bakışı, olmanın ortadan kaybolmayla ilişkisini kavramalıdır, bir gösteriyle tatmin olamaz. Ayrıca dans daima sahte bir bütünlüktür. Bir gösterinin kapalı süresi yoktur onda; olaysallığın ele geçmezliğinin, varlığı ile hiçliğinin kararsız eşdeğerliliğinin sürekli olarak gösterilmesi vardır. Buna da ancak bir bakışın şimşek gibi bir anda çakışı uygun düşebilir, yoğun dikkati değil.

"Mutlak": Dansta mecazen temsil edilen düşünce, ebedi bir kazanım sayılmalıdır. Dans tam da mutlak olarak gelip geçici bir sanat olduğu için —zira meydana gelmesiyle ortadan kaybolması bir olur— en güçlü ebedilik yükünü elinde tutar. Ebedilik, "olduğu gibi kalmak" ya da bir süre meselesi değildir. Ebedilik, tam da ortadan kayboluşu koruyan şeydir. "Çakan" bir bakış, bir yitip gidişi kendine kattığında, onu ancak saf biçimde, yani her türlü ampirik anının dışında saklayabilir. Ortadan kaybolanı saklamanın tek bir yolu vardır, o da ebedi olarak saklamaktır. Ortadan kaybolmayanı ise korumanın eskitme etkisine maruz bırakarak koruyabilirsiniz. Ama hakiki izleyici tarafından kavrandığında dans eskimez, çünkü bu dans tam da dansla karşılaşmanın mutlak gelip geçiciliğinden başka bir şey değildir. Dansa bakışın mutlaklığı işte bu anlamda var olur.

Şimdi, altı ilkesini inceleyecek olursak, dansın hakiki karşıtının tiyatro olduğunu saptayabiliriz. Elbette askeri geçit de var, ama bu olumsuz bir karşıttır. Tiyatro ise dansın *olumlu* karşıtıdır.

Tiyatronun bu altı ilkeye uymadığını zaten bazı ilkeler özelinde belirtmiştik. Tiyatroda metin adlandırma işini gördüğü için, saf ma-

hal zorunluluğu olmadığına ve oyuncunun her ne olursa olsun adsız bir beden olmadığına da geçerken işaret ettik. Tiyatroda cinslerin silinmiş heryerdeliği bulunmadığı, tersine abartılı cinsiyetlilik oyununun olduğu da kolaylıkla gösterilebilir. Tiyatro oyununun kendinden çıkarılmanın/eksiltilmenin en uzağında durduğu, kendinden fazlalık olduğu da: Dansöz dans etmez, ama oyuncunun yükümlülüğüdür oynamak — oyunu ve beş perdeyi oynamak. Tiyatroda çıplaklık da yoktur hiçbir zaman, mecburi kostüm vardır; çıplaklığın kendisi de bir kostümdür, üstelik en göze çarpıcı kostümlerden biridir. Tiyatro izleyicisine gelince, ondan hiçbir biçimde mutlak ve şimşek gibi çakan bir bakış beklenmez; zira tiyatroya uygun *olan, arzunun süresiyle harmanlanmış bir zekânın uyarılmasıdır.*

Dans ile tiyatro arasında özsel bir karşıtlık vardır.

Nietzsche bu karşıtlığı olabilecek en basit şekilde ele alır — anti-teatral bir estetik aracılığıyla. Özellikle son döneminde, Wagner'den tamamen kopuşu çerçevesinde Nietzsche için modern sanatın hakiki sloganı şu olmuştur: Teatralliğin nefret edilesi yoz egemenliğinden kurtulmak, kendini eksiltmek (bunun sonucunda da yeryüzüne verilmiş yeni ad olarak dans metaforunun güç kazanması).

Sanatların teatral etkiye boyun eğmesine Nietzsche "soytarılık" adını verir. Burada dansın karşı olduğu şeyi buluruz: amiyanelik. Wagner'in soytarılığına son vermek, tiyatronun yalancı amiyaneliğine karşı dansın hafifliğini koymaktır. Wagner'in teatral müziğine karşı —yani dansın sessizliğine mim koymak yerine oyunun ağırlıklarının altının çizilmesi olduğu için soysuzlaşmış müziğe karşı— "Bizet" adı "dans eden" müzik idealini adlandırmaya imkân sağlar.

Teatralliğin bütün sanatların yozlaşmasının temel ilkesi olduğu fikri benim fikrim değil. Bu kitabın devamında görülecektir bu. Mallarmé'nin fikri de değil. Hatta Mallarmé tiyatronun "üstün bir sanat" olduğunu yazdığında, tam tersini söylüyordu. Dansın ilkeleri ile tiyatronun ilkeleri arasında bir çelişki olduğunu birebir görmüştür o. Ne var ki bundan çıkardığı sonuç, tiyatronun soytarıca değersizliği şöyle dursun, *sanatsal* üstünlüğüdür; bununla birlikte, dansın kavramsal saflık rütbesini de tenzil etmez.

Peki bu nasıl mümkündür? Anlamak için, kışkırtıcı ama kaçınılmaz bir sözü öne çıkarmak gerekiyor: Dans bir sanat değildir. Nietzsche'nin hatası, dans ile tiyatro arasında, sanatsal yoğunluklarına

tekabül edecek ortak bir ölçü olduğuna inanmaktı. Kendi tarzına uygun biçimde Nietzsche, tiyatro ile dansı bir sanat sınıflandırması içine yerleştirmeye devam eder. Buna karşılık Mallarmé, tiyatronun üstün bir sanat olduğunu ilan ederken, bununla kastı kesinlikle tiyatronun dansa üstünlüğü değildir. Elbette, "Dans bir sanat değildir," demez; ama dansın altı ilkesinin hakiki anlamına nüfuz edebilirsek, onun yerine biz diyebiliriz bunu.

Dans bir sanat değildir, çünkü bedene kaydedilmiş sanatın olanaklılığının göstergesidir.

Bu düsturu biraz açıklayalım. Spinoza diyordu ki, daha bedenin neye kâdir olduğunu bile bilmediğimiz halde düşüncenin ne olduğunu bilmeye çabalıyoruz. Ben diyeceğim ki, dans tam da bedenin sanata kâdir olduğunu ve verili bir anda tam olarak ne ölçüde kâdir olduğunu gösteren şeydir. Ama bedenin sanata kâdir olduğunu söylemek bir "beden sanatı" yapmak değildir. Dans bedenin bu sanata kâdir olduğuna işaret eder, ama belirli bir sanatı tanımlamaz. Bedenin beden olarak sanata kâdir olduğunu söylemek, onu bir beden-düşünce olarak göstermektir. Bir bedene kapatılmış bir düşünce değil, düşünce olan bir beden olarak. Dansın görevi budur: Kendini sanata kâdir olmanın uçucu işareti olarak gösteren beden-düşünce. Herkesin dansa duyarlılığı dansın Spinoza'nın sorusuna kendine özgü bir tarzda yanıt vermesinden ileri gelir. Bir beden, beden olarak neye kâdirdir? Sanata kâdirdir, yani doğuştan düşünce olarak gösterilebilir. Gayrişahsi ve mutlak bir "şimşek gibi çakan bakışa" kâdir olduğumuzda bizi saran heyecanı nasıl adlandırmalı peki? Şöyle diyeceğim: *Kesinliği olan bir baş dönmesi.*

Bir baş dönmesidir, çünkü dansta sonsuzluk görünür bedenin sonluluğu içinde gizil olarak tezahür eder. Eğer bedenin yeteneği sanata yetenek biçiminde doğuştan düşünceyi göstermekse, bu sanat yeteneği sonsuzdur ve dans eden bedenin kendisi de sonsuzdur. Tam da o havai zerafetini gösterdiği anda, sonsuz. Burada, sınırlı bir yetenek olan bedenin güçlerinin kullanılması değildir söz konusu ve baş döndürücü olan; sanatın, kendisine talihini bahşeden olaya kök salmış her türlü sanatın sonsuz yeteneğidir.

Bu arada bu baş dönmesi kesinliklidir. Zira eninde sonunda, önemli olan sonsuzluğu açığa çıkaran yakalanmış kesinliktir, gizli yavaşlıktır — gözle görülür virtüözlük değil. Jest ile jestsizlik ara-

sındaki ilişkinin had safhada, milimetrik kesinliğidir bu.

Böylece en değişmez kesinlikte verili sonsuzluk kaynaklı bir baş dönmesi vardır. Bana öyle geliyor ki, dansın tarihine hükmeden şey, baş dönmesi ile kesinlik arasındaki ilişkinin sürekli yenilenişidir. Gücül kalacak olan nedir? Fiiliyata geçecek olan nedir ve yakalanma nasıl olacak da sonsuzluğu serbest bırakacaktır? Dansın tarihsel sorunlarıdır bunlar. Bu icatlar, düşünce icatlarıdır. Ama dans bir *sanat olmayıp yalnızca bedenin sanata kâdir olduğunun* bir göstergesi olduğu için, tam anlamıyla "sanatlar"ın öğrettiği hakikatler de dahil bütün hakikatler tarihini çok yakından takip eder bu icatlar.

Dansın, baş dönmesinin kesinliğinin, neden bir tarihi vardır? Çünkü Hakikat diye bir şey yoktur. Olsaydı, nihai bir esrik dans, olayın büyülü sözcüklerle çağrıştırılması gibi bir şey olurdu. Semaya duran derviş herhalde böyle olduğuna kanidir. Ama var olan, birbiriyle uyuşmaz hakikatlerdir, düşünce olaylarının rastlantısal bir çokluğudur. Dans bu çokluğu tarihte kendine mal eder. Bu da baş dönmesi ile kesinlik arasındaki ilişkinin sürekli yeniden dağılımını varsayar. *Bugünün* bedeninin kendini beden-düşünce olarak göstermeye kâdir olduğunu durmaksızın yeniden kanıtlamak gerekmektedir. Ama bu arada, bugün, yeni hakikatlerden başka bir şey değildir asla. Dans bu hakikatlerin doğuştan olaysal izleğini oynayacaktır. Yeni baş dönmesi, yeni kesinlik.

Böylelikle başladığımız yere dönmek gerek. Evet, dans her defasında bedenin yeryüzüne verdiği yeni bir addır. Ama hiçbir yeni ad sonuncu ad değildir. Hakikatlerin önadının (*prénom*) bedensel sunumu olan dans, yeryüzünü durmaksızın yeniden adlandırır.

Nitekim dans bu bakımdan, ne yeryüzüyle, ne yeryüzünün adıyla, ne de hatta bir bedenin neye kâdir olduğuyla hiçbir ilgisi olmayan tiyatronun öbür yüzüdür. Zira tiyatro bir yandan devletin ve siyasetin, diğer yandan arzunun cinsiyetler arasında dolaşımının çocuğudur. Polis ile Eros'un piçi. Tiyatroyu işte bu şekilde, aksiyomatik olarak tanımlayacağız bir sonraki bölümde.

7

Tiyatro Üzerine Tezler

1. Bütün sanatlar için gerektiği şekilde tiyatronun da düşündüğünü ortaya koymak. Burada "tiyatro"dan ne anlamak gerek? Bağlı olduğu tek kural hava ile toprağı değiş tokuş edebilen bir beden olan (ve müziksiz bile olabilecek olan) dansın aksine, tiyatro bir düzenleme, bir aranjmandır. Tek varlığı temsil olan, son kertede uyumsuz maddi ve fikri bileşenlerden oluşan bir düzenleme. Bu bileşenlerin (bir metin, bir yer, bedenler, sesler, kostümler, ışıklar, bir izleyici kitlesi...) bir olayda, yani temsilde, bir araya getirilmiş olması ve bu temsilin akşamdan akşama tekrar ediliyor olması, onun her defasında olaysal, yani tekil, olmasını hiçbir biçimde engellemez. O halde bu olayın —gerçekten tiyatro olduğu, yani tiyatro sanatı olduğu zaman— bir düşünce olayı olduğunu öne süreceğiz. Bu da bileşenlerin düzenlemesinin doğrudan doğruya birtakım fikirler ürettiği anlamına gelir (dans ise daha ziyade bedenin fikir taşıyıcısı olduğu fikrini üretir). Bu fikirler —bu nokta son derece önemli— birer *tiyatro-fikirdir*. Yani bu fikirler başka hiçbir yerde, başka hiçbir usulle üretilemez. Ve bileşenlerden hiçbiri, metin bile, tek başına ele alındığında birtakım tiyatro-fikirler üretemez. Fikir temsilde ve temsil vasıtasıyla boy gösterir. İndirgenemez biçimde teatraldir ve "sahneye" gelmeden önce var olduğu söylenemez.

2. Bir tiyatro-fikir her şeyden önce bir ışık huzmesidir. Antoine Vitez, tiyatronun amacının bizi durumumuz konusunda aydınlatmak, tarihte ve hayatta bize yön göstermek olduğunu söylerdi. Tiyatro karmakarışık hayatı okunaklı kılmalıdır, diye yazmıştı nitekim. Tiyatro, *tipik* bir çarpılma (*frappe*) neticesinde kazanılan ideal sadeli-

ğin sanatıdır. Bu sadelik de yaşam denen keşmekeşin ışığı içine yuvalanmıştır. Tiyatro maddi ve metinsel bir sadeleştirme deneyimidir. Karışık ve bulanık olanı ayırır ve bu ayırma onun kâdir olduğu hakikatlere kılavuzluk eder. Ama bu arada sadeliğin elde edilmesinin basit bir iş olduğu sanılmasın. Matematikte bir problemi ya da kanıtlamayı sadeleştirmek genellikle çok yoğun bir zekâ kullanımı gerektirir. Aynı şekilde, tiyatroda karmakarışık yaşamı ayırmak ve sadeleştirmek, en çeşitli ve en zor sanat yöntemlerini gerektirir. Tarihin ya da hayatın aleni ışığı olarak kavranan tiyatro-fikir, ancak sanatın doruğunda doğar.

3. Karmakarışık yaşam esasen iki şey demektir: Cinsiyetler arasında tedavül eden arzu; siyasal ve toplumsal iktidarın coşkun ya da ölgün figürleri. Trajedi ve komedi, bunlardan hareketle var olmuştur, hâlâ var olmaktadır. Trajedi, Büyük İktidar ile arzunun çıkmazlarının oyunudur. Komedi küçük iktidarların, iktidar rollerinin ve arzunun fallik dolaşımının oyunudur. Trajedi arzunun eninde sonunda devletle sınanacağını düşünür. Komedi ise arzunun aileyle sınanacağını. İkisinin arasında olma iddiasındaki her tür, ya aileye devlet muamelesi yapar (Strindberg, İbsen, Pirandello...), ya da devlete aile veya çift muamelesi yapar (Claudel...). Son çözümlemede tiyatro, yaşam ile ölüm arasında açılmış mekânda, arzu ile siyasetin düğümü üstüne düşünür. Bu düğümü olay kılığında, yani entrika ya da felaket kılığında düşünür.

4. Metindeki ya da şiirdeki tiyatro-fikir, *tamamlanmamış* halde bulunur. Çünkü bir tür ebediyet içinde tutulur. Ama tiyatro-fikir ebedi biçimiyle var olduğu sürece, *henüz* kendisi *değildir*. Tiyatro-fikir ancak temsilin (kısa süreli) zamanında *boy gösterir*. Şüphesiz tiyatro, ebediyeti kendisinde eksik olan "anlık"la tamamlamak zorunda olan tek sanattır. Tiyatro ebediyetten zamana gider, zamandan ebediyete değil. Öyleyse, yaygın bir biçimde anlaşılanın aksine, tiyatronun bileşenlerini yöneten sahneye koyma işinin —böylesine ayrı türlerde olan bileşenler ne kadar yönetilebilirse— bir yorum olmadığını anlamak gerek. Teatral edim tiyatro-fikir'in tekil bir *tamamlanmasıdır*. Her temsil bu fikrin olanaklı gerçekleştirmelerinden biridir. Beden, ses, ışık vb., fikri gerçekleştirmek için arzı endam eder (ya da tiyatro kendi kendinden mahrum bir tiyatro ise, fik-

ri metindekinden bile daha tamamlanmamış kılmak için). Tiyatroda geçici olan şey, doğrudan doğruya temsilin başlaması, bitmesi ve geride sadece birtakım meçhul izler bırakması değildir. Her şeyden önce, tiyatronun, gerçekleştiği o anlık deneyim içinde tamamlanmamış ebedi bir fikir olmasıdır.

5. Zaman sınamasının bünyesinde önemli bir rastlantı payı bulunur. Tiyatro daima ebedi fikrin kısmen güdümlü rastlantı tarafından tamamlanmasıdır. Sahneleme, çoğu zaman rastlantıların düşünülüp tasarlanarak ayıklanmasından başka bir şey değildir. Bu rastlantılar fikri bilfiil tamamlayabileceği gibi, gizleyebilir de. Tiyatro sanatı hem son derece bilinçli hem de rasgele bir seçime bağlıdır (büyük rejisörlerin nasıl çalıştıklarına bakınız): (Ebedi) fikri kendisinde eksik olan anla ve bazen çok ayartıcı olsalar da dışsal kalan ve fikrin tamamlanmamışlığını daha da derinleştiren başka konfigürasyonlarla tamamlayan rastlantısal sahne konfigürasyonları arasında yapılan bir seçime. Öyleyse şu aksiyoma doğruluk kazandırmak gerek: Bir tiyatro temsili, rastlantıyı asla yok edemez.

6. İzleyiciyi de rastlantının bir parçası saymak gerek. Zira izleyici, fikri tamamlayan şeyin bir parçasıdır. Teatral edimin izleyicinin belli özelliklerde olmasına bağlı olarak tiyatro-fikir'i tamamlayıp dünyaya getirdiğini —veya getirmediğini— bilmeyen var mı? İzleyiciyi bir cemaat olarak, bir kamusal töz olarak, tutarlı bir birliktelik olarak gören her türlü kavrayışa karşı çıkmak gerekir. İzleyici tam da tutarsızlığıyla, sonsuz çeşitliliğiyle insanlığı temsil eder. İzleyici (toplumsal bakımdan, ulusal bakımdan, yurttaşlık bakımından...) ne kadar bütünleşikse, fikrin tamamlanması bakımından o kadar işe yaramaz, fikrin ebediliğine ve evrenselliğine zamanda dayanak olmaktan o kadar uzak olur. İşe yarar tek izleyici türü vardır: *Türeyimsel* (*générique*), rastlantısal izleyici.

7. Eleştiri izleyicinin rastlantısallığını gözetmekle yükümlüdür. Eleştirinin görevi tiyatro-fikir'i alımladığı gibi —iyi ya da kötü— burada-olmayan'a ve adsız'a taşımaktır. Eleştiri insanları kendi paylarına fikri tamamlamaya davet eder. Ya da bu fikrin, şu ya da bu gün fikri tamamlayan rastlantısal deneyimdeki haliyle daha geniş bir izleyici rastlantısıyla onurlandırılmaya layık olmadığını düşü-

nür. Yani eleştiri de tiyatro-fikirlerin çoklu biçimlerde boy göstermesi için çalışır. "İlk" temsilden, her biri kendi başına bir prömiyer olan daha sonraki temsillere geçiş sağlar (ya da sağlamaz). Elbette fazlasıyla sınırlı, fazlasıyla cemaatçi, toplumsal olarak ayan beyan belirtilmiş bir kesime (sağ ya da sol bir gazete, yalnızca belli bir "kültürel" grubu ilgilendiren gazete, vb.) sesleniyorsa, izleyicinin türeyimselliğine karşı çalıştığı da olur. Öyleyse gazetelerin ve eleştirilerin bizzat rastlantısal olan çokluğuna bel bağlanmalıdır. Eleştirmenin gözetim altında tutması gereken, taraflılığı değil —bu istenen bir özelliktir— modayı izleme, öykünme, dizisel gevezelik, "başkalarının kazandığı başarıdan nemalanma", ya da fazlasıyla dışa kapalı bir cemaat özelliği gösteren bir izleyici kitlesine hizmet etme eğilimidir. Bu bakımdan, iyi —yani bir rastlantı figürü olan izleyicinin hizmetindeki— eleştirmenin, kaprisli, ne diyeceği belli olmayan bir eleştirmen olduğunu kabul etmek gerek. Ne kadar can yakarsa yaksın. Eleştirmenden adil olması değil, kamusal rastlantının bilgili temsilcisi olması istenmelidir. Bunların üstüne eleştirmen bir de tiyatro-fikirlerin boy gösterişinde hiç yanılmıyorsa, büyük bir eleştirmen olacaktır. Oysa bir kumpanyadan "büyüklük" yükümlülüğünü tüzüğüne kaydetmesini istemenin hiçbir yararı olmaz.

8. Zamanımızın en büyük sorununun dehşet, acı, kader ya da çaresizlik olduğuna inanmıyorum ben. Bu tür mefhumlara doymuş durumdayız; ayrıca bunlar durmaksızın tiyatro-fikirler olarak bölünüp parçalanıyorlar. Merhametli koro tiyatrosundan başka tiyatro göremiyoruz. Bizim sorunumuz, olumlayıcı cesaret ve yerel enerjidir. Bir noktayı yakalayıp tutmaktır. Öyleyse sorunumuz modem trajedinin koşullarından ziyade, modem komedinin koşulları sorunudur. Tiyatrosu doğru biçimde tamamlandığında neşe verici olan Beckett, bunu biliyordu. Aristophanes'e ya da Plautus'a dönmeyi beceremeyişimizin verdiği tedirginlik, Aiskhylos'a can vermeyi başardığımızı bir kere daha teyit etmenin verdiği sevinçten büyüktür. Zamanımız bir icat gerektiriyor, arzunun şiddetiyle küçük yerel iktidarın rollerini sahnede birbirine bağlayan bir icat. Popüler bilimin *kâdir* olduğu her şeyi tiyatro-fikirlere aktaran bir icat. Biz insanın ne kadar âciz olduğunu değil, nelere kâdir olduğunu gösteren bir tiyatro istiyoruz.

9. Çağdaş komik enerjiye giden yoldaki engel *tipleştirmenin* mutabakatla reddidir. Mutabakat "demokrasisi" kendisini meydana getiren öznel kategorilerin her türlü tipleştirmesinden dehşet duyuyor. Bir papayı, medyatik bir doktoru, insani yardım kurumlarından birinin tepesine çöreklenmiş birini ya da hemşireler sendikasının yöneticilerinden birini sahnede tepindirip gülünçlüğe boğmayı deneyin hele! Greklerinkilere nispetle bizim tabularımız sonsuz. Bunları yavaş yavaş yıkmak gerekiyor. Tiyatronun görevi, birkaç esas tipten hareketle oluşturulmuş yaşam durumlarını sahnede kurmaktır. Komedideki kölelerin ve hizmetçilerin günümüzdeki eşdeğerlisi, bu dışlanmış ve görünmez insanları tiyatro-fikir'in etkisi sayesinde sahnede birdenbire zekâ ve kuvvet, arzu ve efendilik olarak var etmektir.

10. Her çağda tiyatronun genel sorunu devletle ilişkisidir. Zira hep devlete dayamıştır sırtını. Peki bu bağımlılığın modern biçimi nedir? Hassasiyetle ele alınması gereken bir mesele bu. Tiyatroyu başka meslekler gibi ücretli bir meslek, kamuoyunun inim inim inleyen bir kesimi haline, kültürel bir memuriyet haline getiren her türden polemik vizyonla araya mesafe koymak gerek. Ama siyasetin çalkantılarına uygun şekilde kendisine uşaklık edecek saray lobilerini tiyatroya yerleştiren hükümdar olgusundan da uzak durmak gerek. Bunu yapabilmek için büyük çoğunlukla devletin bölünmelerini ve muğlak kaldığı noktaları kullanan bir genel fikir gerekir (örneğin Molière gibi bir saraylı-komedyen, kendi feodal ve ruhban çevresiyle görülecek hesabı olan kralla suç ortaklığı yaparak soylu, züppe ya da sofu izleyicilere karşı ayaktakımını kullanabilmektedir; komünist yönetmen Antoine Vitez de Michel Guy tarafından Chaillot Tiyatrosu'na atanabilmektedir, çünkü zevk sahibi adamın bakan olmuşu Giscard d'Estaing'in "modernliği"ne şakşakçılık eder, vb.). Devlet nezdinde tiyatro-fikirlerin üretilmesi zorunluluğunu koruyabilmek için bir fikir (merkezsizleşme, halk tiyatrosu, "herkes için seçkinci" tiyatro, vb.) gerektiği doğrudur. Bu fikir şu an için kesinlikten çok uzak; ağlaklığımız da bu yüzden. Tiyatro kendi fikrini düşünmelidir. Bize bugün her zamankinden de çok kılavuzluk edebilecek tek bir inanç vardır; o da düşündüğü sürece tiyatronun bir kültür verisi değil, bir sanat olduğudur. İzleyici tiyatroya kültür

edinmek için gitmez. İzleyici yeniyetme bir sevgili de değildir, ana kuzusu da. Tiyatro kısıtlı eylemin alanına aittir ve "izlenme oranı" terazisine çıkarılmak tiyatronun ölümü olur. İzleyici tiyatroya *çarpılmaya* gelir. Tiyatro-fikirler karşısında çarpılmaya. Ve tiyatrodan kültür edinmiş olarak değil, dalgın, yorgun (düşünmek yorar), hayallere dalmış halde çıkar. En şuh kahkahada bile, kendisini tatmin edecek bir şeyle değil, varlığını aklına bile getirmediği fikirlerle karşılaşmıştır.

11. Belki de bahtsız tiyatroyu rakibi olan sinemadan —üstelik paylaştıkları onca şey varken: olay örgüsü, senaryo, kostüm, seans... ama her şeyden çok oyuncular, şu çok sevilen haydutlar— ayırt eden budur: Tiyatroda önemli olan, alenen, neredeyse fiziksel olarak, bir fikirle karşılaşmak iken, sinemada önemli olan —en azından birazdan savunacak olduğum üzere— bir fikrin, hatta neredeyse hayaletinin gelip geçişidir.

8

Sinemanın Sahte Hareketleri

BİR FİLM görünür olandan çekip aldıklarıyla iş görür; filmde görüntü öncelikle kesilir/kurgulanır. Hareket engellenmiş, askıya alınmış, yolundan saptırılmış, durdurulmuştur. Yalnızca montaj sonucu değil, öncelikle kadraj sonucunda ve görünür olanın kontrollü biçimde arındırılması dolayısıyla, kesme/kurgulama mevcudiyetten daha temel önemdedir. Örneğin Visconti'nin bir sekansında gösterilen şu çiçeklerin Mallarmé'vari çiçekler olmaları, yani hiçbir demette bulunmamaları, sinema için mutlak bir önem taşır. Ben bu çiçekleri gördüm, ama bir kurgu tarafından kendine has bir tarzda yakalanmış olmalarıdır onlara bölünmez bir tekillik ve ideallik sağlayan.

Filmin resimden farkı şudur: Filmde İdea'yı düşüncede kuran, bu çiçekleri görmek değil, görmüş olmaktır. Sinema bir ebedi geçmiş sanatıdır: Sinemada geçmiş, uğrayış üzerine kuruludur. Sinema ziyarettir: Görmüş ya da duymuş olacaklarımın fikri, uğradığı sürece kalır aklımda. Fikrin uğramasının görünür olanı içeriden okşamasına hazırlık yapmak: İşte sinemanın işlemi budur ve bu olanağı her sanatçının kendine özgü işlemleri icat eder.

Dolayısıyla sinemada hareket üç farklı biçimde düşünülmelidir. Bir yandan, hareket fikri bir geçişin/uğrayışın, bir ziyaretin/akla gelişin paradoksal ebediliğiyle ilişkilendirir. Paris'te "Ziyaret Geçidi" adında bir sokak vardır, Sinema Sokağı denebilirdi pekâlâ ona. Burada söz konusu olan, bütünsel hareket olarak sinemadır. Bir yandan da hareket karmaşık işlemleri sayesinde görüntüyü kendi kendinden çıkaran/eksilten, kaydedilmiş olsa bile sunulmamış kılan şeydir. Zira kurgulamanın etkileri harekette vücut bulur. Özel-

likle de Straub'da olduğu gibi, görünür olanın içinin boşaltılmışlığı yerel hareketin görünüşte durmasıyla görünür kılındığında. Ya da Murnau'daki gibi bir tramvayın ilerleyişi, ağaçların gölgesindeki bir bulvarın kesitli topolojisini tanzim ettiğinde. Bu örneklerde yerel hareket edimleri bulunduğunu söyleyebiliriz. Son olarak da hareket, diğer sanatsal etkinliklerin toplamının içindeki karışık dolaşımdır; hareket, hedeflerinden koparılmış sanatlara yapılan karşıtlık ve eksiltme taşıyan gönderimin içine yerleştirir fikri.

Nitekim sinemayı bir tür genel mekânda diğer sanatlarla bağlarını kavramaksızın düşünmek mümkün değildir. Sinema çok özel bir anlamda yedinci sanattır. Diğer altı sanatla aynı düzlemde onlara eklenmez, onları ima eder, diğer sanatların artı-bir'idir. Onlar üzerinde, onlardan hareketle, onları kendi kendilerinden eksilten bir hareketle iş görür.

Sözgelimi Wim Wenders'in *Sahte Hareket*'inin Goethe'nin *Wilhelm Meister*'ine neler borçlu olduğunu soralım kendimize. Bu noktada işin içine sinema ve roman girer. Pekâlâ kabul etmek gerekir ki, roman olmasaydı film olmazdı, daha doğrusu olmayacaktı. Ama bu koşulun anlamı nedir? Ya da daha doğrusu, bir filmin romanesk koşulu sinemaya özgü hangi koşullarda olanaklıdır? Sancılı, zor bir soru. Burada iki işlemcinin bir araya getirildiği iyi görülüyor: Ortada bir anlatı ya da anlatı gölgesi olmalıdır ve karakterler ya da karakterlere yapılan bir ima olmalıdır. Filmdeki bir şey, filme özgü bir yankı olarak, örneğin Mignon kişiliğinin yankısı olarak işler. Ama bu arada romanesk düzyazı, görünür sonsuzluğu en incelikli betimlemeye bile teslim olmayan bedenleri göz önüne koymama özgürlüğüne sahiptir. Burada bedeni sunan bir aktristir; ama "aktris" tiyatrodan alınma bir sözcüktür, bir temsil sözcüğüdür. Film daha bu aşamada, teatral elkoyma yoluyla, romanesk olanı kendi kendinden koparır. Şimdi, filmsel fikir olarak Mignon'un tam da kısmen bu kopartılmada var olduğu gayet açık görülmektedir. Fikir, tiyatro ile roman arasına yerleşmiştir, ama aynı zamanda bir "ne biri ne de öteki"ne de yerleşmiştir; Wenders'in bütün sanatı/marifeti bu geçidi tutmaktadır.

Şimdi bir de Visconti'nin *Venedik'te Ölüm*'ünün Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm*'üne ne borçlu olduğunu soracak olursam, müziğe doğru kaymış olurum hemen. Zira geçişin zamansallığını belirle-

yen —açılış sekansını gözümüzün önüne getirelim— Thomas Mann'ın prozodik ritminden çok, Mahler'in *Beşinci Senfoni*'sinin adacyosudur. Varsayalım ki buradaki fikir, aşkın hüznü, mekânın özgünlüğü ile ölüm arasındaki ilinti olsun. Visconti bu fikrin ziyaretini düzyazının yokluğunda, yani müziğin görünür olana açtığı gedikte gösterir; zira orada hiçbir şey söylenmeyecek, hiçbir şey metinsel olmayacaktır. Hareket romanesk olanı dilden eksiltir ve onu müzik ile mekân arasındaki oynak sınırda tutar. Ama sırası gelince müzik ve mekân da kendi değerlerini değiş tokuş eder, öyle ki her türlü resimsel sabitlik müziğin içinde eriyip giderken, müziğin kendisi resimsel gönderimlerle ortadan kaldırılır. İşte bu aktarımlar ve çözünmeler, sonunda, fikrin geçişinin Gerçeğini oluşturur.

"Hareket" sözcüğünün üç anlamının birbirine düğümlenmesine "sinemanın poetikası" denebilir. Bu poetikanın etkisi İdea'nın duyumsanabilir olanı ziyaret etmesinden ibarettir. Ama İdea'nın duyumsanabilir olanda cisimleşmediğinde ısrar edeceğim. Sinema, "Sanat İdea'nın duyumsanabilir biçimidir," diyen klasik teze ters düşer. Zira İdea'nın duyumsanabilir olanı ziyaret etmesi, İdea'ya beden vermez. İdea ayrılamaz; İdea, sinemada yalnızca uğradığı esnada var olur. İdea'nın da kendisi ziyarettir.

Bir örnek verelim. *Sahte Hareket*'teki önemli kişilerden biri, defalarca varlığını ilan ettiği şiirini nihayet okuduğunda ne olur?

Bütünsel harekete gönderme yapıyorsak, bu okumanın bütün grubun serserilikleri ile başıboş gezintilerinden bir kesit olduğunu söyleriz. Bir aralık etkisi, bir kesinti etkisi sayesinde şiir, şiir fikri olarak tesis edilir. Böylece, şu fikir geçer: Her şiir, basit bir iletişim aracı olarak kavranan dilin maruz kaldığı kesintidir. Şiir dilin kendi üzerinde duraklamasıdır. Ama elbette dil burada, filmsel olarak, koşuşturmadan, takipten ve ürkerek nefesini tutmaktan ibarettir.

Yerel harekete gönderme yapıyorsak, şunu söyleriz: Şiiri okuyanın görünürlüğü, kendi ürkmüşlüğü, onu metinde ve büründüğü adsızlık içinde benliğinin hiçlenmesine maruz kalmış halde gösterir. Şiir ve şair birbirini ortadan kaldırır. Artakalan, bir tür varoluş şaşkınlığıdır — belki de bu filmin hakiki konusu olan varoluş şaşkınlığı.

Son olarak sanatların karışık hareketini göz önüne alırsak, filmdeki şiirselin gerçekte şiirde varsayılan şiirselliğin kendi kendisinden koparılması olduğunu görürüz. Zira önemli olan tam da kendi-

si romansal veçhenin katışıklaştırılması olan bir oyuncunun şiir olmayan bir şiiri okumasıdır; öyle ki bambaşka bir fikrin —yani bu kişinin çok arzulamasına rağmen kendini öbür kişilere bağlayamaması, asla bağlayamayacak olması, o kişilerden hareketle kendi varlığı için bir sabitlik kuramaması fikrinin— geçişi sağlanabilsin. Varoluş şaşkınlığı, ilk dönemindeki (yani, deyiş yerindeyse, meleklerden önceki) Wenders'de genelde olduğu gibi, tekbenci bir unsurdur; bir Almanın sükûnet içinde başka Almanlara uyum sağlamasının, bağ kurmasının olanaksız olduğunu —meğerki bugün Alman varlığı, ne ise o olarak, tam bir siyasal açıklık içinde dile getirilebilsin— çok uzaktan da olsa söyler. Dolayısıyla filmin poetikası, üç hareketin birbirine düğümlenmesi açısından bakarsak, basit olmayan bir fikrin geçişidir. Platon'da olduğu gibi sinemada da hakiki fikirler birer harmandır; her türlü tekanlamlılık girişimi de poetikayı bozar. Bizim örneğimizde, bu şiir okuması, fikirler arası bir bağ fikrinin belirmesini ya da geçmesini sağlamaktadır: Şiirin ne olduğu, varoluş şaşkınlığı ve ulusal belirsizlik arasında, tam anlamıyla Alman usulü bir bağ bulunmaktadır. İşte sekansı ziyaret eden fikir budur. Ve fikrin karmaşıklığının, karma niteliğinin bizi düşünmeye davet edebilmesi için, üç hareketin birbirine düğümlenmesi gerekmiştir: Fikri, fikrin geçişinden ibaret kılan bütünsel hareket; fikri aynı zamanda olduğundan başka, görüntüsünden başka kılan yerel hareket; fikrin terk edilmiş sanatsal varsayımlar arasındaki oynak sınırlarda barınmasını sağlayan karışık hareket.

Şiir nasıl dil üzerinde, dilin kullanımının kodlanmış bir mamulünün etkisi sayesinde yapılan bir duraklamaysa, sinemanın poetikasının birbirine düğümlediği hareketler de aslında sahte hareketlerdir.

Bütünsel hareket sahtedir, çünkü hiçbir ölçü ona uygun düşmez. Teknik altyapı süreksiz (*discret*) ve tekbiçimli bir akış ayarlar; ama sanat tam da bunu hiçbir biçimde kaale almamaktır. Planlar ya da sekanslar gibi kurgu birimleri sonuçta bir zaman ölçüsüne göre değil, bir komşuluk, bir anımsatma, bir vurgulama ya da kopma ilkesine göre kompoze edilir; bu ilkenin hakiki düşüncesi, bir hareketten ziyade bir topolojidir. Adeta bu kompozisyon mekânı —ki film çekiminin başından beri mevcuttur— tarafından filtre edilmiş olduğu içindir ki, fikrin geçiş olarak verilmesini sağlayan sahte hareket kendini dayatır. Bir kompozisyon mekânı olduğu için fikir vardır;

bu mekân kendini bütünsel zaman olarak teslim ettiği ya da sergilediği için geçiş vardır. Örneğin, *Sahte Hareket*'teki birbirini sıyırarak geçen ve uzaklaşan trenler sekansı, bütün kompozisyon mekânının metonimisidir. Bu sekansın hareketi öznel yakınlık ile uzaklığın birbirinden ayırt edilemez olduğu bir mahallin saf olarak sergilenmesidir; nitekim bu Wenders'de aşk fikrine karşılık gelir. Bütünsel hareket bu mahallin sahte-anlatısal biçimde gerilmesinden ibarettir.

Yerel hareket sahtedir, zira hem imgenin hem de söyleyişin kendi kendinden eksiltilişinin etkisinden ibarettir. Burada artık kökensel bir hareket, kendinde bir hareket yoktur. Kısıtlanmış bir görünürlük vardır ve bu görünürlük herhangi bir şeyin yeniden üretimi olmayıp —geçerken söyleyelim; sinema diğer sanatlardan daha az mimetiktir—, bu görünür olanın bir bakıma "görüntü dışında" ve düşünce tarafından onaylanması için, zamansal bir katediş etkisi yaratır. Örneğin Orson Welles'in *Bitmeyen Balayı* (*Touch of Evil*) filminde, alacakaranlık bir saatte çıkıp gelen iriyarı polis memurunun Marlene Dietrich'i ziyaret ettiği sekansı düşünüyorum. Burada yerel zaman bilgisinin verilmesinin tek nedeni, Welles'in gerçekten de Marlene Dietrich'i ziyaret etmesi ve fikir ile görüntü —yaşını başını almış bir fahişeyle bir polis memuru görüntüsü olması gereken görüntü— arasında hiçbir örtüşmenin olmamasıdır. Düşünce görünürdeki bu görüntüyü öyle bir noktaya kadar katetmelidir ki, kurguya ilişkin değerlerin tersyüz olması sayesinde, burada bir polis memuru ve bir fahişe değil, Marlene Dietrich ile Orson Welles söz konusu olmalıdır —bu görüşmenin neredeyse törensi yavaşlığı işte bundan ileri gelir. Bu sayede görüntü kendi kendinden koparılıp sinemanın gerçeğine iade edilmiştir. Bu arada burada yerel hareket karışık harekete doğru yönelmektedir, zira bitmekte olan bir sanatçılar kuşağına ait olan fikir, film olarak sinema ile konfigürasyon ya da sanat olarak sinema arasındaki sınıra, sanat olarak sinemanın ve kendinin sınırına, ya da fiiliyat olarak sinema ile geçmişe ait bir şey olarak sinema arasındaki sınıra yerleşmektedir.

Son olarak karışık hareket bütün hareketlerin en sahtesidir, zira gerçekte bir sanattan diğerine hareket etmenin hiçbir yolu yoktur. Sanatlar birbirine kapalıdır. Hiçbir resim asla müziğe dönüşmeyecektir, hiçbir dans da şiire. Bu yöndeki tüm doğrudan girişimler boşunadır. Fakat sinema tam da bu olanaksız hareketlerin örgütlenme-

sidir. Yine de sinema bir eksiltmeden ibarettir. Diğer sanatların göndermelerle alıntılanması —ki sinemada kurucu bir yer tutar bu işlemler— o sanatları kendilerinden kopartır; geriye kalan tam da sinemanın ve yalnızca sinemanın ziyaretine izin verdiği biçimde, fikrin geçmiş olacağı aşındırılmış sınırdır.

Filmlerde var olduğu haliyle sinema, bu şekilde üç sahte hareketi birbirine düğümler. Bu üç katmanlılık sayesinde bizi ele geçiren karmalığı, katışıklığı, saf geçiş olarak doğurur.

Sinema katışık bir sanattır. Sanatların asalak ve tutarsız artı-bir'idir tam anlamıyla. Ama sahip olduğu çağdaş sanat gücü, tam da bir geçiş zamanı içinde her türlü fikrin katışıklığını bir fikre dönüştürmesinden ileri gelir.

Ama bu katışıklık, tıpkı fikrin katışıklığı gibi, bir filmden sırf söz edebilmek için bile, tuhaf dolambaçları, Platon'un felsefi bakımdan zorunlu olduklarını ortaya koyduğu şu "uzun dolambaç"ları şart koşmaz mı? Görünen o ki, sinema eleştirisi empatik gevezelik ile teknik tarihçilik arasında asılı durmaktadır hâlâ — tabii öyküyü anlatmaktan (ölümcül romanesk katışıklık) ya da oyuncuları övmekten (teatral katışıklık) başka bir şey yaparsa. *Bir film hakkında konuşmak bu kadar kolay olabilir mi?*

Bir filmden söz etmek için kullanılan tarzlardan ilki, "Hoşuma gitti," ya da "Beni heyecanlandırmadı," demekten ibarettir. "Hoşa gitme" kuralı, ölçüsünü gizli bıraktığı için, bu konuşma biçimi belirginlik taşımaz. Yargı hangi beklentiye göre verilmektedir? Bir polisiye roman da hoşa gidebilir veya gitmeyebilir, iyi ya da kötü olabilir. Bu ayrımlar söz konusu polisiye romanı edebiyat sanatının başyapıtı haline getirmez. Daha ziyade, o romanla birlikte geçirilmiş olan zamanın niteliğini, rengini tarif ederler. Ardından, ilgisizlikten kaynaklı bir hafıza kaybı gelir. Sözün bu ilk evresine "belirginleşmemiş yargı" adını verelim. Bu yargı vazgeçilmez kanı alışverişiyle ilgilidir; bu alışverişin konusu genellikle —daha zamana ilişkin değerlendirmenin ilk ânından itibaren— yaşamın vaat ettiği ya da eksilttiği hoş ve kırılgan anlardır.

Bir filmden söz etmek için başvurulan ikinci bir tarz var ki, filmi belirginleşmemiş yargıya karşı savunma yoludur. Bu tarzda gösterilen —ki bu da birtakım savların bulunduğunu varsayar— şey şudur: Film yalnızca haz ile unutuş arasındaki boşluğa yerleştirilebi-

lecek bir şey değildir. Mesele yalnızca filmin iyi olması, kendi türünde iyi olması değil, kendisiyle ilgili bir İdea'nın öngörülmesine ya da saptanmasına elverişli olmasıdır. Bu düzey değişiminin yüzeysel göstergelerinden biri, filmin *auteur*'ünün* anılması, *auteur* olarak anılmasıdır. Oysa belirginleşmemiş yargı, öncelikli olarak oyunculardan, efektlerden, çarpıcı bir sahneden veya anlatılan hikâyeden dem vurur. Bu ikinci tarz yargı, amblemi *auteur* olan bir tekilliği tarif etmeye çalışır. Bu tekillik, belirginleşmemiş yargıya direnen şeydir. Film hakkında söylenen şeyi genel kanının hareketinden ayırmaya çalışır. Bu ayırma işlemi, aynı zamanda tekilliği algılamış ve adlandırmış bir izleyiciyi, izleyici kitlesinden ayıran şeydir. Bu yargıya "ayırıcı (*diacritique*) yargı" adını verelim. Bu yargı filmin üslup olarak değerlendirilmesini savunur. Üslup belirginleşmemiş olanın karşıtı sayılır. Ayırıcı yargı, üslubu *auteur*'le bağlantılandırarak sinemaya ait bir şeylerin kurtarılmasını, sinemanın hazların unutulması dediğimiz şeyin insafına bırakılmamasını önerir. Sinemanın birkaç adının, figürünün, zaman içinde fark edilmesini önerir.

Ayırıcı yargı gerçekte belirginleşmemiş yargının kırılgan bir olumsuzlamasından başka bir şey değildir. Deneyim, ayırıcı yargının filmlerden ziyade yazarların özel adlarını, sinema sanatından ziyade birtakım dağınık üslup unsurlarını kurtarmaya yaradığını gösterir. Hatta şunu diyeceğim neredeyse: Belirginleşmemiş yargı oyuncular için neyse, ayırıcı yargı da *auteur*'ler için odur, yani geçici bir hatırlamanın belirtisi. Son çözümlemede, ayırıcı yargı, kanının sofistike ya da diferansiyel bir biçimini tanımlar. "Kaliteli" sinemayı tarif eder, oluşturur. Ama kaliteli sinemanın tarihi uzun vadede hiçbir sanatsal konfigürasyon oluşturmaz. Daha ziyade sinema eleştirisinin her zaman için şaşırtıcı olan tarihinin ana çizgilerini çizer. Zira ayırıcı yargıya kerteriz noktalarını veren şey, her çağda eleştiridir. Eleştiri kalitenin adını koyar. Ama bunu yaparken hâlâ yeterince belirginleşmiş değildir. Sanat en iyi eleştirinin bile varsayabileceğinden sonsuz kez daha ender görülür. Eski edebiyat eleştirmenlerini —diyelim ki bir Sainte-Beuve'ü— okuduğumuzda bugün, bunu zaten anlıyorduk. Bu eleştirmenlerin inkâr edilemeyecek kalite sezgi-

---

* *Fr.* "yaratıcı, yazar; otorite (yazar)". —*ç.n.*

leri, ayırıcı titizlikleri, kendi yüzyıllarına ilişkin olarak sanatsal bakımdan absürd bir vizyon sunar.

Gerçekte ikinci bir unutuş —elbette belirginleşmemiş yargının neden olduğu unutuşunkinden farklı ama sonuçta en az onun kadar zamanaşımına tabi olan— belli bir süre içinde, ayırıcı yargının etkilerini kuşatır. Böylece bir *auteur*'ler mezarlığı olan kalite, bir dönemin sanatından ziyade sanatsal ideolojisini tanımlayacaktır.

Öyleyse filmden söz etmek için, belirginleşmemiş ve ayırıcı olmayan bir üçüncü tarzı tasavvur etmeliyiz. Ben bu tarzın iki dışsal özelliği olacağını düşünüyorum.

İlk olarak, yargıya kayıtsızdır. Zira her türlü savunma konumu terk edilmiştir. Filmin iyi olması, hoşa gitmiş olması, belirginleşmemiş yargının nesneleriyle ortak-ölçülü olmaması, onu ayırt etmenin gerekliliği — bütün bunlar, söz edilen şeyin film olması gerçeğiyle üstü örtülü olarak varsayılmaktadır zaten; varılacak hedef kesinlikle bu değildir. Geçmişin yer edinmiş sanat eserlerine uygulanan kural bu değil mi? Aiskhylos'un *Oresteia*'sının ya da Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'nın "gayet hoşumuza gittiğinin/gitmediğinin" herhangi bir anlamı olduğunu düşünen var mı? "Harbiden, fena değilmiş ya," diyen? Belirginleşmemiş yargı, bu noktada gülünçtür. Ama ayırıcı yargı da bir o kadar gülünçtür. Mallarmé'nin üslubunun Sully Prudhomme'unkinden (bu arada söyleyelim, kendi döneminde en üstün üslup sayılırdı) daha üstün olduğunu kanıtlamak için kendini helak etmenin âlemi var mı? O halde film hakkında konuşulacaksa sanata duyulan inanca koşulsuz biçimde angaje olunarak konuşulacaktır; ama bu inancı yerleştirmek için değil, sanat inancının sonuçlarına ulaşmak için. Şöyle diyelim: Normatif, belirginleşmemiş yargıdan ("Bu iyi") ya da ayırıcı yargıdan ("Bu üstün"), şu veya bu filmin düşünce için etkilerinin ne olduğunu soran aksiyomatik bir tavra geçilecektir.

Öyleyse aksiyomatik yargıdan söz edelim biraz.

Sinemanın İdea'yı bir ziyaret ya da bir uğrayış olarak ele aldığı ve bunu çaresiz bir katışıklık unsuru içinde yaptığı doğruysa, bir filmden aksiyomatik biçimde bahsetmek *bu* filmin bir İdea'ya kendince yaptığı muamelenin sonuçlarını incelemek demektir. Biçim, kurgu, plan, bütünsel ya da yerel hareket, renk, cisimsel unsurlar, ses, vb. ile ilgili değerlendirmelerin dökümü, ancak İdea'nın "doku-

nuşuna" ve doğuştan katışıklığının kapılmasına katkıda bulundukları takdirde yapılmalıdır.

Bir örnek: Murnau'nun *Nosferatu*'sunda, ölüler prensinin mahalline gidişi anlatan planların sekansı. Uzun uzadıya gösterilen çayırlar, ürkmüş atlar, fırtınalı kesitler — bütün bunlar, zamansal yakınlığın dokunuşunun, gecenin gündüze yapması beklenen ziyaretin, yaşam ile ölüm arasında iki tarafa da ait olmayan bir yerin İdea'sını gözler önüne serer. Ama aynı zamanda bu ziyaretin kirli bir karışıklığı vardır; gereğinden fazla açığa vurulmuş şiirsel bir şey, görüntüyü bize yerleşik konturları içinde göreceğimiz biçimde vermeyip, onu bekleyişe ve tedirginliğe doğru öteleyen bir askıda olma hali. Bu noktadaki düşünmemiz, temaşaya dalan bir düşünme değildir; İdea'yı ele geçirmekten ziyade onun eşliğinde yolculuk eden, sürüklenen bir düşünmedir. Bundan çıkardığımız sonuç da kurgulamadan çok yitirerek kavramaya tekabül eden, İdea'yı kateden bir şiir-düşünce düşünmesinin olanaklı olduğudur.

Bir filmden söz etmek, filmin yitirme gücü sayesinde bizi belli bir İdea'ya nasıl çağırdığını göstermek demektir genellikle. Burada durum, sözgelimi, ince ayrıntılarıyla ve bütün olarak verili İdea sanatının en üstün örneği olan resimdekinin tam tersidir.

Bu tezat bir filmden aksiyomatik olarak bahsetmenin temel zorluğu saydığım şeyin içine sürüklüyor beni. Zorluk, filmden *film olarak bahsetmekte*. Zira film İdea'nın ziyaretine gerçekten zemin hazırladığı zaman —ve konuştuğumuza göre hazırlamış olduğunu varsayıyoruz— bir ya da birçok başka sanatla daima eksiltmeli ya da eksikli gedikli bir ilişki içinde olur. Eksikliğin mecrasının doluluğunu değil, eksikliğin hareketini tutmak, en hassas meseledir. Özellikle de birtakım sözde "katışıksız" filmsel işlemlere götüren biçimci yol, çıkmazdan başka bir şey olmadığı için. Bir daha söyleyelim: Sinemada hiçbir şey katışıksız değildir, sinema içsel olarak ve tepeden tırnağa sanatların artı-bir'i olduğu için katışık durumdadır.

Örnek olarak bir kez daha Visconti'nin *Venedik'te Ölüm*'ünün başında kanalların boylu boyunca katedilişini ele alalım. Geçmekte olan —ve filmin geri kalanının hem teyellediği hem de söktüğü— fikir, "hayatta yapması gerekeni yapmış ve dolayısıyla bir sonun ya da bir başka yaşamın eşiğinde duran bir adam fikri"dir. Şimdi, bu fikri tanzim eden şey, çok sayıda bileşenin uyumsuz biçimde bir

arada bulunmasıdır: Oyuncu Dirk Bogarde'ın yüzü, bu yüzün opaklığı ve soru sorar hali (ki istesek de istemesek de oyuncunun hünerinden ileri gelir); Venedik üslubunun sayısız sanatsal yankısı (tamamına ermişlik, kapanmışlık, tarihten geri çekilmişlik gibi ta Guardi ya da Canaletto'da bile bulunan resimsel temalarla ve Rousseau'dan Proust'a uzanan edebiyata ait temalarla sımsıkı bağlantılıdır); bana göre bu büyük Avrupa sarayları ziyaretçisi tipinde, incelikli bir belirsizlik yankısı vardır (örneğin Henry James'in kahramanlarının işledikleri türden bir yankı); hem topyekûn bir melankolinin, hem tonal senfoninin, hem de onun ses düzenlemesinin (burada yalnızca yaylılar) genleşmiş, aşırı uyarılmış tamamlanmışlığına tekabül eden Mahler'in müziği. Bu içeriklerin, tam da fikri veren —ve geçiş ve katışıklık olarak veren— bir tür aşırılık aracılığıyla çözülerek, hem birbirlerini güçlendirdikleri hem de yıprattıkları da gayet kolay gösterilebilir. Ama burada tam anlamıyla film nedir?

Eninde sonunda sinema çekim ve montajdan başka bir şey değildir. Başka hiçbir şey yoktur. "Film" adına başka hiçbir şey yoktur, demek istiyorum. Dolayısıyla savunulması gereken şu: Aksiyomatik yargıya uygun biçimde ele alındığı takdirde bir film fikrin geçişini çekim ve montaj çerçevesinde sergileyen şeydir. Fikir, yakalanışına, hatta apansız yakalanışına nasıl ram olmuştur? Ve nasıl monte edilmiştir? Ama özellikle de şu soru: Sanatların uyumsuz artıbir'i çerçevesinde çekilmiş ve monte edilmiş olmak, bize hangi tekilliği ve bu fikre dair daha önce bilemeyeceğimiz ya da düşünemeyeceğimiz neyi ifşa eder?

Visconti'nin filminde çekim ile montajın, bir "süre" kurmak için işbirliğine girdiği açıktır. Bu süre ihlal edici bir süredir, Mahler'in adacyosunun durağanlığıyla, Venedik'in içi boş tutulmasıyla ve hep yalnızca yüzü görülmek istenen eylemsiz bir oyuncunun performansıyla türdeş bir süre. Sonuç olarak varlığına ya da arzusuna asılı kalmış adam fikrinden burada kapılan, aslında böyle bir adamın kendiliğinden eylemsiz olduğu fikridir. Eski kaynaklar kurumuştur, yeni olanaklar da yoktur. Her biri kendi noksanına emanet edilmiş birçok sanatın çeşitlemesiyle terkip edilmiş olan filmsel süre, öznel bir hareketsizliğin ziyaretidir. Bir karşılaşmanın keyfiliğine emanet edilmiş adam böyle olacaktır artık. Samuel Beckett'in diyeceği gibi celladının —yani yeni arzusunun— önceden kestirilemez olan key-

fi yerine gelinceye kadar —tabii eğer gelirse— "karanlıkta hareketsiz duran" bir adam.

Gelgelelim, burada geçişi sağlayan şey, bu fikrin hareketsiz yanının verilmiş olmasıdır. Diğer sanatların, ya İdea'yı bahşetme olarak açığa çıkardıkları —resim bunların doruğudur— ya da düşünülebilir olanın nüfuz alanının konfigürasyonlarını keşfe çıktıkları —bu baptaki sanatların doruğundaysa müzik vardır— göstermek mümkün pekâlâ. Sinema çekimde ve montajda, kendisine has bir olanak olan diğer sanatları sunmaksızın, onlardan bir alaşım yapma yöntemiyle hareketsiz olanın geçişine zemin hazırlayabilir, hazırlamalıdır da.

Öte yandan geçişin hareketsizliğine de zemin hazırlayabilir; nitekim Straub'un bazı planlarının edebi metinle, metnin ritmiyle, ilerleyişiyle kurduğu ilişkilerde kolaylıkla gösterilebilir bu durum. Ya da Jacques Tati'nin *Playtime*'ının başında, bir kalabalığın hareketi ile kalabalığın atomik kompozisyonu diye adlandırılabilecek şeyin içi boşluğu arasında kurulan diyalektikte. Tati bu şekilde mekânı hareketsiz bir geçişin koşulu olarak ele alır. Bir film hakkında aksiyomatik biçimde konuşmak daima hayal kırıklığına yol açacaktır, zira daima onu diğer sanatların kaotik rakibinden ibaret kılmaya eğilim gösterecektir. Ama şu ipe tutunabiliriz: Başka hiçbir şeyin keşfettiremediği şeyi keşfedeceğimiz şekilde bu filmin bizi bu fikirle nasıl yolculuğa çıkardığını göstermek. Yani, Platon'un daha o zamanlar düşündüğü gibi, İdea'nın katışıklığının bir hareketsizliğin geçmesi, ya da bir geçişin hareketsiz olması anlamına geldiğini. Ve fikirleri unutmamızın da bu yüzden olduğunu.

Platon unutmaya karşı bir ilk görü ve anımsama mitosuna başvurmuştur. Bir filmden söz etmek her zaman bir anımsamadan söz etmektir: Şu veya bu fikir bizim için ne tür bir tezahüre, ne tür bir anımsamaya kâdirdir? Hakiki her film işte bu noktayı ele alır tek tek her fikriyle. Katışık olanın, hareketin ve durağanlığın, unutmanın ve anımsamanın ilişkileri. Ne bildiğimizden ziyade ne bilebileceğimiz. Bir filmden söz etmek, düşüncenin elinin altındaki olanaklardan ziyade, bu kaynaklar diğer sanatların tarzıyla güvenceye alınınca, düşüncenin neler yapabileceğinden söz etmektir. Ne olduğunun yanı sıra ne olabileceğine işaret etmek. Ya da katışıksız olanın katışıklaştırılmasının nasıl başka katışıksızlıkların yolunu açtığını göstermek.

Bu yolla sinema edebiyatın buyruğunu tersyüz etmektedir: Katışık dilin arındırılmasının, örneği görülmemiş katışıklıklara yol açmasını sağlamak. Ayrıca tehlikeler de birbirinin zıddıdır. Sinema —şu büyük katışıklaştırıcı— fazlasıyla hoşa gitme, yani alçalmanın büründüğü çehre olma tehlikesiyle karşı karşıyadır her zaman için. Ödünsüz bir arındırma olan hakiki edebiyat, sanat etkisini gevşeten ve düzyazıyı (ya da şiiri) felsefeye teyelleyen bir kavramın yakınlarında yoldan çıkma tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Samuel Beckett sinemayı çok severdi, ayrıca kulağa hayli Platoncu gelen bir başlıkla *Film* (*le Film*) adında bir film de yazmış, yönetmişti. Beckett her yüksek edebiyatın maruz olduğu tehlikenin kıyılarında dolanmayı severdi: Artık benzeri görülmemiş katışıklıklar üretmemek, onun yerine kavramın görünür arılığı içinde hareketsiz kalmak. Kısacası, felsefe yapmak. Dolayısıyla da hakikatleri üretmekten ziyade onlara mim koymak. Sınırlardaki bu başıboş gezinmenin en kusursuz tanığı hâlâ *Worstward Ho*'dur.

9

Varlık, Varoluş, Düşünce: Düzyazı ve Kavram

a) Diller-arası ve Varlığın Stenografisi

Samuel Beckett *Worstward Ho*'yu 1982'de yazıp 1983'te yayımlar. *İrkilmeler* (*Stirrings Still*) ile birlikte vasiyet niteliğinde bir metindir bu. Beckett bu metni Fransızcaya çevirmemiştir, bu yüzden *Worstward Ho* Samuel Beckett'in ana dili olan İngilizcenin Gerçeğini ifade eder. Bildiğim kadarıyla Samuel Beckett'in Fransızca yazdığı tüm metinler yine kendisi tarafından İngilizceye çevrilmiştir. Oysa İngilizce yazıp Fransızcaya çevirmediği birkaç metin, yani Fransızcanın bu müstesna sanatçısı için İngiliz dilindeki daha kökensel bir şeyin kalıntıları niteliğini taşıyan birkaç metin bulunuyor hâlâ. Zaten bu metnin Fransızcaya çevrilmesini Samuel Beckett'in fazla zor bulduğu "söyleniyor". *Worstward Ho* İngiliz diline öylesine özel bir biçimde düğümlenmiştir ki, dilsel bir göç bu metin için son derece zordur.

Biz metnin Fransızca versiyonunu inceleyeceğiz, dolayısıyla lafzi poetikası bakımından ele alamayacağız. Elimizdeki bu gerçekten başarılı Fransızca metin, tam olarak Samuel Beckett'in değil. Kısmen çevirmen Edith Fournier'ye ait. Bu metnin anlamını doğrudan doğruya metnin lafzi dolayımıyla ele alamıyoruz, çünkü elimizde gerçekten bir *çeviri* var.

Beckett özelinde çeviri karmaşık bir sorundur, çünkü bizzat kendisi iki dilin arasına yerleşmiştir. Hangisi hangisinin çevirisidir sorusu, neredeyse karar verilemez bir sorudur. Yine de, yakından

bakıldığında İngilizce ve Fransızca "çeşitlemeler" arasında yalnızca dilin poetikasına değil, aynı zamanda felsefi tonlamasına ilişkin anlamlı farklar olduğu halde, Beckett bir dilden başka bir dile geçişi her zaman "çeviri" diye adlandırmıştır. İngilizce metinde Fransızcadakinde tam olarak bulunmayan mizahi bir pragmatizm vardır; Fransızca metindeyse İngilizce metinde yumuşatılmış, hatta bazen —kanımca— biraz sulandırılmış bir kavramsal açıksözlülük vardır. *Worstward Ho* söz konusu olduğunda, Fransızca çeşitlemesi yapılmamış mutlak anlamda İngilizce bir metin, bir de bildiğimiz anlamda bir çeviri var önümüzde. Bundan dolayı, sırtımızı lafızdan ziyade anlama dayamaya mecburuz.

İkinci bir zorluk daha var; bunun nedeni de bu metnin mutlak anlamda bilinçli biçimde bütünü özetleyen bir metin olması, yani Samuel Beckett'in düşünce girişiminin bütününün bilançosunu çıkaran bir metin olmasıdır. Bu metni baştan sona inceleyecek olsaydık, metnin yeni bir gözle irdelenecek —ve belki yalanlanacak ya da değişikliğe uğratılacak, geliştirilecek olan— önceki metinlere göndermelerle, o metinlerdeki kuramsal varsayımların yeniden ele alınmasıyla meydana getirilmiş sımsıkı bir ağ olduğunu ve Beckett'in yazılarının çokluğunu süzüp temel varsayımsal sistemine indirgeyen bir tür filtre gibi olduğunu göstermek gerekirdi.

Böyle olmakla birlikte, iki zorluk birleştirilirse, *Worstward Ho*'yu kısa bir felsefi inceleme gibi, varlık sorununun stenografisi gibi ele almak pekâlâ mümkündür. Bu metin daha öncekiler gibi gizil bir şiirin hükmettiği bir metin değildir. Örneğin *Ill Seen Ill Said* (Eksik/Kötü Görülmüş Eksik/Kötü Söylenmiş) gibi dilin karşılaştırmalı tekilliğinin ve gücünün içine dalan bir metin değil. Bu metin belli bir soyut kuruluğu kasıtlı olarak korur ve bu kuruluğu özellikle İngilizcede ritme gösterilen büyük özenle telafi eder. Şöyle diyelim: Bu metin, düşüncenin konfigürasyonundan ziyade ritmini açığa çıkarmaya çalışan bir metindir; *Ill Seen Ill Said* için ise durum bunun tam tersidir. Öyleyse bu metne ihanet etmeden, kavramsal olarak ele almak mümkündür. Bu metni asıl olarak bir düşünce ağı olarak ya da varlık sorununun stenografisi olarak ele almak metne uygundur, çünkü metin Beckett'in bütün yapıtının bir tür içindekiler tablosunu oluşturmaktadır. Kaybedeceğimiz şey ise ritim diye adlandırdığım duraklandırma (*scansion*) özelliği — bu metinde dil kesitle-

ri/duraklar genellikle son derece kısadır: hepi topu birkaç sözcük, yani metne özgü olan ve İngilizcede dilin özel ritmiyle uyumlu olan stenografik özelliktir.

b) Söyleyiş, Varlık, Düşünce

Cap au pire (İstikamet: En Kötü — *Worstward Ho*'nun hayranlık uyandırıcı çevirisi), Beckett'in bütün geç döneminde olduğu gibi, paragraflardan oluşan son derece yoğun bir örgü sunar; daha ilk okumayla bu örgünün dört merkezi kavramsal temayı sorular ("soru"yla ne kastettiğimi birazdan söyleyeceğim) halinde açacağı anlaşılır.

İlk tema söyleme buyruğudur. Beckett'te çok eskiden beri bulunan bir temadır bu — en tanınmış, ama bazı bakımlardan da en çok yanlış anlaşılmış teması. Söyleme buyruğu, yazının *incipit*'i* olarak "bir daha" talimatıdır, yazıyı devam etme olarak belirleyen talimattır. Beckett'te başlangıç daima bir "devam etme"dir. Başlayan her şey "bir daha"nın ya da *yeniden*-başlamanın talimatıyla, kendisi hiçbir zaman başlamamış bir başlangıç varsayımıyla başlar. Metin söyleme buyruğu tarafından çepeçevre kuşatılmıştır, denebilir. Şöyle başlar:

> Bir daha. Bir daha söyle. Bir daha söylensin. İyi kötü bir daha.

Ve şöyle biter:

> Bir daha asla söylenmesin.

Öyle ki, *Cap au pire*'i "Bir daha söylensin"den "Bir daha asla söylenmesin"e geçişle özetlemek mümkündür. Metin, "Bir daha asla söylenmesin"in olanaklılığının "bir daha"nın temel başkalaşımlarından biri olarak ortaya çıkmasını sağlar. Olumsuzlama (bir daha asla), "bir daha"nın artık olmadığının kanıtıdır. Ama gerçekte, mademki "Söylensin", o halde "Bir daha asla söylenmesin" geçişi "bir daha"nın bir değişkesidir ve söyleme buyruğunun baskısı altındadır.

---

* İlk sözcükler —*ç.n.*

İkinci tema Beckett'in bütün yapıtında birinci temanın doğrudan ve zorunlu karşılığı olan saf varlıktır, olduğu haliyle "var"dır. Söyleme buyruğu, hakkında bir şeyler *söylenecek* olanla, yani tam da "var"la doğrudan doğruya karşılıklı ilişki içindedir. Söyleme buyruğunun var olmasının yanı sıra, "var" da vardır.

"Var"ın, yani saf varlığın bir değil iki adı —bu büyük bir sorundur— vardır: Boşluk ve alacakaranlık. Hemen belirtelim ki, bu iki ad —boşluk ve alacakaranlık— arasında en azından görünüşte bir astüst ilişkisi ayırt edilebiliyor: Boşluk, metnin asıl sınanma düzlemi olan *ortadan kayboluşun icrasında* alacakaranlığa tabidir. Düsturu şudur:

Boşluğun ortadan kaybolması kabil değil. Alacakaranlığın kayboluşu hariç. O zaman her şeyin kayboluşu.

Öyleyse ortadan kaybolmanın canalıcı sınavından geçen boşluk özerklikten yoksundur. Her şeyin ortadan kayboluşuna, yani alacakaranlığın kayboluşuna bağımlıdır. Eğer "her şeyin ortadan kayboluşu", yani hiçlik olarak düşünülmüş haliyle "var", alacakaranlık tarafından adlandırılıyorsa, boşluk kaçınılmaz olarak ast konumunda olan bir adlandırmadır. Eğer "var"ı kendi hiçliğinin sınavında var olan şey olarak kabul edersek, ortadan kayboluşun alacakaranlığın ortadan kayboluşuna tabi olması, "alacakaranlığı" varlığın en üstün adı haline getirir.

Üçüncü tema, "varlık *içine* kayıtlı olan" diye adlandırabileceğimiz şeydir. Burada söz konusu olan, kendini varlık noktasından sunandır — ya da alacakaranlıkta görünür olan. Kayıtlı olan, bizatihi alacakaranlığın belirme düzeyinde tanzim ettiği şeydir.

"Alacakaranlık" varlığın en üstün adı olduğu içindir ki, kayıtlı olan alacakaranlıkta belirendir. Ama şunu da söylemek mümkün: Söz konusu olan, bir boşluk kesitinde verili olandır. Zira şeyler "var"ın iki olanaklı adına göre telaffuz edilecektir. Alacakaranlıkta beliren şey, alacakaranlığın gölge olarak ortaya çıkardığı şey vardır — yani alacakaranlıktaki gölge. Bir de boşluğu belirenin aralığında ve dolayısıyla —eğer boşluk yalnızca fark ya da ayrılık olmaya memursa— boşluğun yozlaşması olarak, aralık olarak ortaya çıkaran şey vardır. İşte bu nedenle evren, yani beliren her şeyin toplamı, Beckett tarafından "gölgelerin üşüştüğü bir boşluk" diye adlandırı-

labilecektir. Boşluğa gölgelerin üşüşmesi, onun gölgeler arasındaki bir aralık figürüne indirgenmesi demektir. Ama gölgeler arasındaki bu aralığın eninde sonunda yalnızca alacakaranlık olduğunu asla aklımızdan çıkarmayalım; bu da varlığın ilk-kökensel sergilenmesi olarak kavranan alacakaranlığa gönderme yapar.

Varlıkta kayıtlı olanın —gölgeler— sayılmaya elveren şey olduğu da söylenebilir. Sayı bilimi, gölgelerin sayısının bilimi, Beckett'in temel temalarından biridir. Bizatihi varlık değil, varlıkta önerilmiş ya da varlığa kaydedilmiş olan, sayılmaya elverişli olandır; çoğulluk içinde olan, sayının alanına ait olandır. Belli ki sayı, boşluğun ya da alacakaranlığın bir sıfatı değildir: Boşluk ve alacakaranlık sayılmaya elvermez, ama varlıkta kayıtlı olan verir. Varlıkta kayıtlı olan, ilksel olarak 1, 2, 3 diye sayılabilir.

Son çeşitleme: Varlıkta kayıtlı olan, kötüleş(iril)ebilir. "Kötüleş (tir)mek" —*Cap au pire*'in özsel terimi olan kötüleş(tir)mek metnin radikal işlemidir— temel anlamı, söylenmiş olduğu halden de kötü söylenmesi demektir.

Bu sıfatlar —alacakaranlıkta görünür olan, boşluk bakımından aralıklı olan, sayılmaya elveren, kötüleşmeye ya da daha kötü söylenmeye yatkın olan— çokluğu altında türeyimsel bir ad bulunur: "gölgeler". Gölgeler alacakaranlıkta sergilenmiş olandır, diyebiliriz. "Var"ın alacakaranlık adı altında sergilenmiş çoğulluğudur gölgeler.

Cap au pire'de gölgelerin sunumu minimal olacak, sayma işlemi ancak üçe kadar gidecektir; neden daha az olamayacağını da göreceğiz. Kategori olarak, sayılmaya elvereni saymaya kalktığınızda en az üçe kadar saymanız gerekir.

İlk gölge dik gölgedir; bu bir sayılır. Doğrusu, o bir'in ta kendisidir. Dik gölge "diz çökmüş" ya da "iki büklüm/eğilmiş" de olacaktır — bu başkalaşımlar bizi şaşırtmasın. Farklı adlandır bunlar onun. Birer halden çok, birer addır. 45. sayfadan itibaren, bir yerine sayılan bu gölgenin yaşlı bir kadın olduğu dile getirilir:

> Bir kadınınki olduğunu kanıtlayan hiçbir şey yok, ama yine de bir kadınınki.

Ve Beckett, daha sonra açıklığa kavuşacak olan şu sözü ekler:

> Yumuşayan yumuşak maddeden bir kadının sözleri sızdı.

Bir'in temel sıfatları bunlardır işte: Bir dediğin, diz çökmüş gölge ve *bir* kadındır.

Ardından iki sayılan çift gelir. Çift, iki sayılan biricik gölgedir. Beckett'in deyişiyle "serbest iki ve bir eden iki", bir gölge. Ve çift adlandırıldığı andan itibaren, bu çiftin kurucu gölgelerinin bir yaşlı adam ve bir çocuk olduğu da kesinleştirilmiş olur.

Bir'in ancak çok sonraları kadın diye adlandırıldığına, oysa iki'nin en baştan "yaşlı adam ve çocuk" diye adlandırıldığına dikkat edelim. Buna karşılık, söz konusu olanın bir adam ve bir çocuk olduğunu hiçbir şeyin kanıtlamamış olduğu ise daha sonra söylenecektir. Her durumda adam, kadın, çocuk belirlenimlerini kanıtlayan hiçbir şey yoktur, yine de bu böyledir. Yalnız, bir-kadın için ve iki-adam-çocuk için söyleyişin kipliği aynı değildir. Bir'in yaşlı bir kadın olduğu ancak çok sonraları söylenirken, çiftin bileşimi (yaşlı adam-çocuk) hemen o dakika ilan edilir ve böylece canalıcı ifade geciktirilmiş olur: Kanıtlayan hiçbir şey yok, ama yine de. Bu da eril cins konumunun apaçık ortada olduğuna ve buna dair bir kanıt sunmanın olanaksızlığını anlamanın zorluğuna delalet eder. Bu arada dişil cins konumu apaçık olmayıp, onu kanıtlamanın olanaksızlığı aynı ölçüde açıktır.

Çiftte söz konusu olanın öteki olduğu, "biri-ve-öteki"* olduğu açıktır.

Burada ötekiyi imleyen şey içsel ikiliği, iki olmasıdır. Başka bir şekilde söyleyelim: "Serbest iki [gölge] ve bir tek eden iki"dir o. Ama, tersinden alırsak, iki eden birdir: Yaşlı adam ve çocuk. Bu durumda yaşlı adam ile çocuğun aynı gölge-insan olduğunu, yani iki ucu —çocukluk ile yaşlılık— arasındaki insan yaşamı, gölge olarak insanın yaşamı —kendisini ikiye bölen şeyde, kendinden-başkalık-olarak-çiftin birliği olmasında verili olan yaşam— olduğunu varsaymamız gerekiyor.

Varlıkta kayıtlı olanın sonuçta görünür insanlık olduğu söylenebilir — iki büklüm kadın (bir); sayının birliği içinde çift olan adam. Önemli yaşlar, Beckett'te hep olduğu üzere, iki ayrı uçtur: Çocuk ve

* Burada bire bir "biri-ve-öteki" diye çevirdiğimiz Fr. ifade *l'un et l'autre*, "bu da öteki de; ikisi de; ikisi birden" diye karşılayabileceğimiz bir anlama gelmektedir. -ç.n.

yaşlı. Yetişkin neredeyse göz ardı edilen, önemsiz bir kategoridir.

Son olarak, dördüncü tema bekleneceği üzere düşüncedir. Görünür insanlığın konfigürasyonları ve söyleme buyruğu düşünce için ve düşünce içinde vardır.

Düşünce birinci ve üçüncü temaların bir araya getirilmesidir: Söyleme buyruğu vardır, varlıkta kayıtlı olan da vardır ve bu düşünce "için" ve düşünce "içinde"dir. Hemen belirtelim, Beckett'in sorusu şudur: Düşüncenin (dördüncü tema) söyleme buyruğu (birinci tema) ile görünür insanlığın tutumunun odak noktası ya da bir araya getirilmesi olduğu bilinerek, ikinci tema hakkında, yani varlık sorunu hakkında ne ileri sürülebilir? İşte bütün metne yayılmış en geniş düzenleme budur. Felsefi açıdan soru şöyle kurulacaktır: Söyleme buyruğu ile gölgelerin değişiminin, yani görünür insanlığın dolaşımının aynı anda verili oldukları yerde, düşünce noktasından bizatihi "var" hakkında söz söylemeye imkân veren şey nedir?

Cap au pire'in mecazları arasında, düşünceyi bir kafa temsil eder. "Kafa" (*la* tête) ya da "Kafatası" (*le* crâne) da denecektir aynı zamanda. Tekrar tekrar "her şeyin merkezi, her şeyin tohumu" diye söz edilir düşünceden. Böyle adlandırılır, çünkü söyleme buyruğu ve gölgeler onun için vardır; varlık sorunu da onda var olur.

Düşüncenin bileşimi nedir? Beckett'in organik yöntemi olan sadeleştirme yöntemi uyarınca, tamı tamına ilksel kurucu unsurlarına indirgenirse, elde bir görünür olan vardır, bir de söyleme buyruğu. "Eksik/yanlış/kötü görülmüş, eksik/yanlış/kötü söylenmiş" vardır. Düşünce budur: "eksik görülmüş, eksik söylenmiş". Bundan şu sonuç çıkar: Kafanın sunumu, özlü bir biçimde, bir yandan gözlere, diğer yandan beyne, sözcüklerin sızıp çıktığı beyne indirgenecektir: Bir beyin üzerinde iki delik... — işte düşünce.

Tekerrür eden şu iki temanın kaynağı budur: Gözler teması, kaynağı beynin yumuşak maddesi olan sözcüklerin akması teması... — işte zihnin maddi çehresi.

Bu temaları netleştirelim.

Gözler için "faltaşı gibi kapalı bakan" (*écarquillés clos, clenched staring*) denilecektir. "Faltaşı gibi kapalı bakma" hareketi *Cap au pire*'de temel niteliğindedir. Bizatihi görmeyi tarif eder. Açıkça aşırı vurgulu bir biçimde yan yana gelmiş olan şu "faltaşı gibi kapalı bakma", eksik görülmüşün amblemidir tam anlamıyla. Görmek

her zaman eksik görmektir ve dolayısıyla görmenin gözü "faltaşı gibi kapalı bakar".

Görmeden sonra düşüncenin ikinci sıfatı olan sözcüklere gelince, şunu söyleyebiliriz: "Zihnin yumuşak maddesinden iyi kötü akıyorlar". Bu iki düstur, "faltaşı gibi kapalı bakan" gözlerin varoluşu ve sözcüklerin "zihnin yumuşak maddesinden iyi kötü akmaları", dördüncü temayı belirler: kafatasının varoluş kipliğinde düşünce.

Kafatasının ilave bir gölge olduğunu saptamak son derece önemli. Kafatası, dişil eğilmenin bir'i ve yaşlı adam ile çocuğun çift halindeki öteki'sinin *yanı başında*, üç eder. Düşünce daima üçüncü sırada gelir. 24. sayfada bu temaların son derece önemli bir yeniden serimlemesi bulunur:

Bundan böyle, diz çökmüş olan, bir. Yine bundan böyle, çift iki. Bir olarak zar zor giden çift. Yine bundan böyle kafa, üç.

Beckett çifti saydığı zaman, onun gerçekten de ikinin altına düştüğünü, ama iki olmadığını, iki'nin ta kendisi (*le* deux) olduğunu belirtir. Çift ikinin ta kendisidir, ama bir'e eklendiğinde üç etmez. Bir ile çift'i toplayınca yine iki eder: Bir'den sonra öteki'nin ikisi. Yalnızca kafa üç eder. Üç, düşüncedir.

c) Vazgeçilmez Üç-Düşünce

Beckett'in metninin sık sık radikal girişimlerle işlediğini ve Beckett'in bu girişimlerden bizzat o metnin içinde caydığını belirtmek gerek. Örneğin kafa, kafadan vazgeçmeye yönelik maddeci bir girişimden, yer ile bedenden başka hiçbir şeyin olmayacağı bir girişimden sonra belirttiğimiz şekilde eklenir, yani üçüncü sırada gelir.

En başta Beckett şunu der: Bir yer, bir beden. "Zihin yok. Zaten yok. En azından bu." Şöyle anlaşılmalı: "Bu da bir kazanım". Sanki bütüncül bir maddilik mekânındaymış gibi davranılacak, ama bu girişim başarısız olacak ve sonunda kafayı eklemek zorunda kalacaktır. Beckett'in sözdağarında bu, zihnin daima birtakım kalıntıları olacağı anlamına gelir; bu kalıntılar da bir yandan faltaşı gibi kapalı bakan gözler, diğer yandan sözcüklerin yumuşak maddeden akmalarının *bir-daha*'sıdır.

Kafanın mecazen temsil ettiği bu zihin kalıntısı gölgelerin Bir'i ve İki'si için şart koşulan bir eklenti olacaktır. Beckett engellenemez Üç'ü tümdengelimle elde eder. Ama eğer kafa üç sayılıyorsa, alacakaranlıkta olması gerekir. Alacakaranlığın dışında değil. Metnin ince hamlelerinden biri, saf maddeci girişime —yani yer ve bedenden başka hiçbir şey olmamasına— kafanın eklenmesi gerekecek ve böylelikle iki değil üç sayılacak olmasıdır. O zaman maddeciliğin içerimi değişir. Maddecilik şunu şart koşar: Kafayı yerin bir'liği içinde tutmak, onu *başka* bir yer kılmamak, her ne kadar üç'e kadar gitmek kaçınılmaz olsa ve üç'ün büyük ayartması (düşünce) iki'yi *başka yer*'de saymak olsa da, asla kökensel bir ikiliğe yer açmamak. Metnin canalıcı metafizik gerilimi budur işte.

Bu verileri Beckett yeniden anlatımlarla bezeli bu metinde birkaç defa sıralar. Örneğin 38. sayfada:

> Salgıladığı sözcüklerin söylediği. Böyle söylenmiş boşluğun. Böyle söylenmiş alacakaranlığın. Böyle söylenmiş gölgelerin. Böyle söylenmiş, her şeyin yeri ve tohumu.

Burada kurucu tema bütün olarak önümüzde bulunuyor: "var" — var olan, söyleme buyruğu uyarınca "salgıladığı sözcüklerin söylediği"; varlık sorunu: "Böyle söylenmiş boşluk" ve "böyle söylenmiş alacakaranlık"; "var".ın içindeki "var" sorunu, ya da görünüş sorunu: "Böyle söylenmiş gölgeler." Son olarak, "böyle söylenmiş her şeyin yeri ve tohumu", kafa ve kafatası sorunu, düşünce sorunu.

Bütün bunlar, Beckett'in söyleyişin "bir daha"sına bir istikamet belirleyen minimal düzenek olarak gördüğü şeyi meydana getirir. Yani sorunun var olması için herhangi bir sorunun küçücük ya da minimal bir anlamı olması için gereken minimal düzenek, en az, yani en kötü/eksik düzenek (en az ile en kötünün aynı şey olduğunu göreceğiz).

d) Soru ve Bir Sorunun Koşulları

Bir soru nedir? Bir soru istikametini söyleyişin "bir daha"sına çeviren şeydir. "Bir daha"nın seyrinin bir istikameti olmasına soru adı

verilecektir. Ve bu istikamet en kötüye çevrili daha kötünün istikameti olacaktır.

Sorunun olabilmesi, yani istikametin en kötü olabilmesi için, biraz önce sıraladığımız öğelerden oluşan minimal bir düzeneğin olması gerekir. Bu görüş açısından, *Cap au pire*'in kendisi minimal bir metindir, yani sıkı bir indirgeme yöntemi uyarınca her türlü olanaklı sorunun temel malzemelerini yerli yerine koyan bir metin. Bir sorunun olanaklılığı bakımından gereksiz ya da fazladan hiçbir unsur sokmamaya çalışan bir metin.

Bir sorunun var olacağı minimal düzeneğin ilk koşulu, kuşkusuz, saf varlığın olmasıdır; saf varlığın özel adı boşluktur. Ama varlığın sergilenmesinin de var olması gerek — yani yalnızca bizatihi varlık değil, kendine özgü varlığı uyarınca sergilenmiş varlık, ya da fenomenin fenomenliği, yani bir şeyin kendi varlığında belirmesinin olanaklılığının var olması gerek. Bir şeyin kendi varlığında belirmesinin olanaklılığı da boşluk değildir; boşluk bizatihi varlığın adıdır. Belirmenin olanaklılığı olarak kavranan varlığın adı alacakaranlıktır.

Varlığın varlığına dair bir soru olduğu sürece, yani varlık belirmenin varlığının kaynağı olan soruya maruz olduğu sürece, alacakaranlık varlıktır.

Neden bir değil iki ad (boşluk ve alacakaranlık) olması gerektiğini açıklayan şey de budur. Soru olması için varlığın iki adının olması gerekir. Heidegger de *varlık* ve *olan* kavramlarıyla görmüştü bunu.

Sorunun ikinci koşulu düşüncenin var olmasıdır. Buna bir kafatası-düşünce diyelim. Bir kafatası-düşünce ki, eksik/kötü görmek ve eksik/kötü söylemektir, ya da faltaşı gibi kapalı bakan bir göz ve bir ad sızıntısı. Ama kafatası-düşüncenin *bizzat* sergilenmiş olması hayati önem taşıyan bir noktadır. Varlık onun içindir, diye bir tanımla geçiştirilemez; varlığın kendisinden pay alır, sergile(n)me içine sıkışıp kalmıştır. Beckett'in sözdağarıyla söylersek, her şeyin yeri ve tohumu olan kafa ya da kafatası alacakaranlığın *içindedir.* Ya da kafatası-düşünce üçüncü gölgedir. Ya da sayılamaz alacakaranlığın içinde sayılmaya izin verir kafatası-düşünce.

Bu durumda bir tür sonsuz gerilemeye maruz kalıp kalmadığımız sorulacaktır. Eğer bizatihi düşünce varlıkla ortak-aidiyet için-

deyse, bu ortak-aidiyetin düşüncesi neededir? Kafanın alacakaranlığın içinde olduğu nasıl söylenmektedir? Öyle görünüyor ki, kafaötesinin (*méta-tête*) —böyle bir ifade kurma riskini göze alabilirsek— zorunluluğunun kıyısındayız. Bunu dört saymak gerekecektir, sonra beş, ondan sonra da sonsuza kadar gidecektir.

Bu kapanım protokolünü sağlayan şey, *cogito*'dur; kafanın kafa tarafından sayıldığını ya da kafanın kendini kafa olarak gördüğünü kabul etmek gerek. Ya da faltaşı gibi kapalı bakan bir gözün faltaşı gibi kapalı bakan bir göz için var olduğunu. Beckett'in düşüncesinin Kartezyen çizgisidir burada söz konusu olan. Hiçbir zaman aksi iddia edilmemiş ve aslında ilk yapıtlarından beri hep bulunmuştur bu çizgi, ama *Cap au pire*'de alacakaranlık ne için varsa onun da alacakaranlık içinde olmasına izin veren yegâne içerde-tutma kuralı olarak işte bu çizgiye işaret edilmiştir.

Son olarak, hâlâ sorunun asgari koşulları bağlamında, "var"dan ve düşünce-kafatasından başka alacakaranlıkta birtakım gölge kayıtlarının bulunması gerekmektedir.

Gölgeleri üç ilişki yönetir. İlk olarak, bir ya da iki ilişkisidir, ya da aynı ile başka ilişkisi. Bu Platoncu kategorilerde aynı ile başkanın figürleri sayılacak olan diz çökmüş bir ile yürüyen çifttir. İkinci olarak, aynı zamanda çifti de bir kılan iki ayrı uçta duran yaşların ilişkisidir, yani çocukluk ve yaşlılığın. Üçüncü olarak cinsiyetlerin ilişkisi, yani kadın ve adamın.

İşte alacakaranlıkta kalabalık yapan ve boşluğa üşüşen gölgelerin kurucu ilişkileri bunlardır.

Bir parantez. *Cap au pire*'de yalnız ima yoluyla da olsa çok önemli bir nokta var: Görmüş olduğumuz gibi, cinsiyetlerin kanıtlanmamış olması. Hatta cinsiyet, özgül olarak kanıtlanmamış olan tek şeydir. Gölgenin yaşlı kadın ya da yaşlı adam olduğunun ortaya çıkmasının —kesin olsa da— asla kanıtı yoktur. Bu da Beckett'e göre şu anlama gelir: Cinsiyetlerin farklılaşması hem mutlak anlamda kesindir, hem de mutlak anlamda kanıtlanamaz. Bu yüzden ona saf ayrışma adını veriyorum ben.

Niçin saf ayrışma? Kadın ve adamın var olduğu kesin, şu durumda yaşlı kadın ve yaşlı adamın olduğu da, ama bu kesinlik hiçbir özel yüklemsel nitelikten çıkarsanamaz. Öyleyse şu anlamda dil-öncesidir: Söylenebilmektedir, ama bu söyleyiş başka hiçbir söyleyişten

ileri gelmemektedir. Bir ilk söyleyiştir bu. "Kadın ve adam var," denebilir, ama bu hiçbir zaman başka bir söyleyişten, özellikle de betimleyici ya da ampirik bir söyleyişten çıkarsanamaz.

e) Varlık ve Varoluş

Bir ile iki'nin ilişkisi, iki ayrı uçta duran yaşların ilişkisi ve cinsiyetlerin ilişkisi çerçevesinde gölgeler, varlığa değil varoluşa delalet ederler. Nedir varoluş ve nedir varoluşu varlıktan ayırt eden?

Varoluş, kötüleşebilenin türeyimsel özniteliğidir. Kötüleşebilen şey var olur. "Kötüleşmek" faltaşı gibi kapalı bakan gözün görmesine ve sözcüklerin akıntısına maruz kalmanın etkin kipliğidir. Bu maruz kalma varoluştur. Ya da belki daha temel bir açıdan şöyle söylenebilir: Karşılaşmaya elverişli olan şey var olur. Varlık, karşılaşma tarzında olduğunda, var olur.

Boşluk da alacakaranlık da, karşılaşmaya elverişli bir şey tarif etmez; çünkü her türlü karşılaşma, karşılaşılanı kesip bölen olanaklı bir boşluk kesitinin, bir aralığın ve kendini sergileyen her şeyin sergilenişi olan alacakaranlığın var olması koşuluna bağlıdır. Karşılaşmaya elverişli olan şeyler, gölgelerdir. Karşılaşmaya elverişli olmak ve kötüleşmek aynı şeydir; gölgelerin varoluşunu tarif eden de budur. Boşluk ve alacakaranlık, varlığın adlarıdır; onlar var olmazlar.

Öyleyse minimal düzenek şu şekilde de ifade edilebilir: Varlık, düşünce ve varoluş. Varlık, düşünce ve varoluş figürlerine, ya da bunu söylemek için sözcüklere, ya da Beckett'in diyeceği gibi bunu eksik/kötü söylemek için sözcüklere, bu deneysel ve minimal söyleyiş düzeneğine sahip olduğumuzda, birtakım soruları düzenleyebilir, istikamet belirleyebiliriz.

f) Söyleyiş Aksiyomu

Demek ki metin istikametle, düşüncenin yönüyle ilgili hipotezlere uygun biçimde düzenlenecektir. Sözünü ettiğimiz hipotezler varlık-alacakaranlık, gölge-varoluş ve kafatası-düşünce üçlüsünü birbirine bağlayan, birbirinden koparan ya da etkileyen hipotezlerdir. *Cap*

au pire varlık/varoluş/düşünce üçlüsünü şu kategoriler çerçevesinde ele alacaktır: boşluk, aynı ile başka, üç ile görme/söyleme karmaşası.

Hipotezleri ifade etmeden önce, ilk bağlanmaları ve ilk kopmaları kuran belli sayıda aksiyomdan destek almak gerek. *Cap au pire*'in neredeyse tek —başlığını da esinlemiş olan— aksiyomu, Beckett'in eski aksiyomlarındandır; bu metinde icat edilmiş olmadığı gibi, en eskilerinden biridir. Bu aksiyom şöyle ifade edilebilir: Söylemek eksik/kötü söylemektir.

"Söylemek eksik/kötü söylemektir"in özsel bir özdeşlik olduğunu iyi anlamak gerek. Söyleyişin özü eksik söylemektir. Eksik söylemek söyleyişin başarısızlığı değil, tam tersidir: Her söyleyiş, bizatihi varoluşu içinde, bir eksik söyleyiştir.

"Eksik/kötü söyleyiş" örtük olarak "tam/iyi söyleyiş"in karşıtıdır. Nedir "tam söylemek"? "Tam söylemek" bir denkleştirme (*adéquation*) hipotezidir: Söyleyiş söylenene denktir. Ama Beckett'in temel savı, söylenene denk söyleyişin söyleyişi ortadan kaldırdığı yönündedir. Söyleyiş ancak ve ancak söylenenle kaynaşmış olmadığı, söylenenin otoritesine tabi olmadığı zaman, bir özgür söyleyiş ve özelde bir sanatsal söyleyiştir. Söyleyiş söyleme buyruğuna, "bir daha" buyruğuna bağlıdır; söylenen tarafından kısıtlanmaz.

Eğer denkleştirme yoksa, eğer söyleyiş "söylenen"in yönergesine değil de bir tek söyleyişin kuralına tabiyse, o zaman eksik söylemek özgür söyleyişin özüdür, ya da söyleyişin yönergeler veren özerkliğinin olumlanmasıdır. Eksik söylemek içindir söylemek. Ve söyleyişin doruğu olan şiirsel ya da sanatsal söyleyiş, tam da eksik söyleyişin kontrollü olarak ayarlanmasıdır; bu da söyleyişin yönerge verme özerkliğini doruğuna çıkarır.

Beckett'te eksik söylemek, ıskalamak/başarısız olmak/yenilmek (*rater/fail*), vb. sözcüklerle karşılaştığımızda işte bunları anlamak gerek. Eğer söz konusu olan dilin şeylere iyi ya da kötü biçimde yapıştığını öngören ampirist bir dil öğretisi olsaydı, hiçbir ilginçliği olmaz, metnin kendisi de olanaksız olurdu. "Iskalamak/başarısız olmak" ya da "eksik/yanlış söylemek" ifadelerinden ancak söyleyişin kendi yönerge verme kuralıyla kendi kendini olumladığını anladığımız zaman işler metin. Beckett bunu daha en baştan açık açık belirtmiştir:

Söylenmiş olsun diye söylemek. Eksik/yanlış söylenmiş olsun diye. Bundan böyle söylemek eksik/yanlış söylenmiş olsun diye. (s. 7)

g) Ayartma

Bütün bunlardan çıkan kesin sonuç, söyleyişin ölçüsünün "başarısız olma" olarak tanımlandığıdır. Elbette, söyleyişin normunun başarısızlık olması, Beckett'in mükemmelen tespit ettiği gibi özne açısından boş bir umut uyandırır: Sizi dilden ve söyleyişten bir çırpıda sonsuza dek tiksindirme meziyetine sahip olacak bir azami başarısızlığın, bir mutlak başarısızlığın bulunduğu umudu. Kendini söyleme buyruğundan muaf kılma ayartması — bu utanç verici ayartma. Artık "bir daha"nın olmaması, artık o katlanılmaz eksik/yanlış söyleme yönergesine tabi olmama ayartısı.

Tam/iyi söylemek olanaksız olduğu içindir ki, tek umut ihanettedir: Yönergenin kendisinden bütünüyle vazgeçmeye, söyleyişi ve dili terk etmeye yol açacak kadar sahici bir başarısızlığa ulaşmak. Bunun anlamı, boşluğa kavuşmaktır: Boş ve boşalmış, her türlü yönergeden arındırılmış olmak. Son olarak ayartma, varlık için var olmaya son vermektir. Boşluğa, yani saf varlığa erişilmiştir; bu da —Wittgenstein'ın *Tractatus*'unun son önermesinde yüklediği anlamla— "mistik ayartma" diye adlandırılabilir. Söylemek olanaksız olduğuna göre artık yapılması gereken tek şeyin onu susturmak olduğu noktaya varmak. Söyleyişin olanaksız olduğu bilincinin, yani mutlak olarak başarısız olduğu bilincinin, sizi buyrulanın artık söylemek değil susturmak olduğu bir buyruğun içine yerleştireceği noktaya varmak.

Beckett'in sözdağarında buna "bırakıp gitmek" denmektedir. Neyi bırakıp gitmek peki? Valla, insanlığı. Aslında Beckett de Rimbaud gibi bırakıp gitme diye bir şeyin olmadığını düşünür. İnsanlığı bırakıp gitme ayartmasını mutlak anlamda tanır: Dilden ve söyleyişten tiksinecek kadar başarısız olmak. Varoluşu bir çırpıda sonsuza dek bırakıp gitmek, varlığa kavuşmak. Ama Beckett bu olanağı hem düzeltir hem de son tahlilde reddeder.

Başarısızlığın aşırılığı, yani söyleyişin mutlak başarısıyla neredeyse bir ve aynı şey olan aşırı başarısız olma nedeniyle "bırakıp gitme" noktasına ve boşluğa erişmekten bahsedilen bir metin:

Bir daha dene. Bir daha yenil. Bir daha daha iyi. Ya da iyi kötü. Bir daha daha da kötü yenil. Bir daha daha da kötü. Adamakıllı tiksininceye kadar. Adamakıllı kusuncaya. Adamakıllı terk edinceye. Ne biri ne de ötekinin adamakıllı olmadığı yerde. Bir çırpıda sonsuza dek adamakıllı. (s. 8-9)

Ayartma budur: Artık gölgenin olmadığı, söyleme buyruğuna tabi hiçbir şeyin olmadığı yerde, bırakıp gitmek.

Ama daha ileride birçok pasajda bu ayartma reddedilecek, savuşturulacak, baştan atılacaktır. Örneğin 49. sayfada, "iyi kötü bir daha..." fikrinin tasarlanamaz olduğunun ilan edildiği yerde:

Geri dönüp iyi kötü söyleneni geri almak düşünülemez. Eğer daha karanlık daha az ışıklı ise o zaman iyi kötü daha karanlık. Öyleyse daha iyi söyleneni iyi kötü geri almak [düşünülemez]. En az daha az iyi kötü kadar [düşünülemez]. Belki de daha çok. İyi kötü ne? Söyleyiş mi? Söylenen mi? Aynı şey. Aynı hiç. Gene o hiç.

Temel nokta şu: "Adamakıllı kusmak, bir çırpıda sonsuza dek" diye bir şey yok, çünkü bütün "aynı hiç"ler gerçekte "gene o hiç"tir. Bizi buyruğun insanlığından muaf kılacak radikal bir "bırakıp gitme" hipotezi, bir susma talimatının özsel ayartması, ontolojik nedenlerden dolayı hiçbir yere varamaz. "Aynı hiç" gerçekte daima "gene o hiç" ya da "hemen hemen o hiç"tir, ama asla bizatihi "aynı hiç" değildir. Dolayısıyla, saf "hiç"in boy göstermesi adına ya da mutlak başarısızlık adına söyleme buyruğundan kendimizi muaf kılmamız için hiçbir zaman haklı bir gerekçe yoktur.

h) Kötüleştirmenin Yasaları

Bu noktadan itibaren metne hükmeden temel yasa şudur: Dilin kâdir olduğu en kötü, yani kötüleştirme, hiçlik tarafından kapılamaz. Daima "gene o hiç"in içindeyizdir, ama asla hiçlik tarafından kapılmanın gerçekleşeceği şu "adamakıllı bırakıp gitme" noktasında olamayız. Bu hiçlik alacakaranlık ya da boşluğa değil, söyleyiş yönergesinin ortadan kaldırılmasına karşılık gelir.

Öyleyse dilin yalnızca daha aza kâdir olduğunu savunmak gerek. Dil hiçliğe kâdir değildir. Dilin, diyecektir Beckett, "indirgeyen

sözcükleri" vardır. İndirgeyen sözcüklerimiz var ve bu indirgeyen sözcükler sayesinde "en kötüye çevrili istikamet"i, yani başarısızlığın merkeze alınması hedefini koruyabiliriz.

Mallarmé'nin "asla doğrudan olmayan imalı" sözcükleri ile Beckett'in "indirgeyen sözcükleri" arasında apaçık bir akrabalık var. Söylenecek şeye, söylenmişin ya da şeyin güvencesiyle söylenemeyecek olduğu bilinciyle yaklaşmak, söyleyiş yönergesinin radikal olarak özerkleştirilmesine götürür bizi. Bu serbest söyleyiş asla doğrudan olamaz; ya da Beckett'in sözdağarında serbest söyleyiş indirgeyendir, kötüleştirendir.

Başka deyişle, dil en iyi en kötü'nün asgarisini umut edebilir, ama ortadan kaldırmayı umut edemez. İşte "azal(t)an sözcükler" (*leastening words*) ifadesinin de geçtiği asıl metin:

> Daha kötü daha az. Dahası düşünülemez. Daha iyi bir daha az olmadığı için daha kötü. Daha az en iyi. Hayır. Hiç en iyi. Hayır. En iyi en kötü. Hayır. En iyi en kötü değil. Hiç, en iyi en kötü değil. Daha az en iyi en kötü. Hayır. En az. En az en iyi en kötü. En az asla hiç değil. Asla hiçe indirgenemez. Asla hiçle hiçlenemez. Hiçlenemeyen en az. Bu en iyi en kötüyü söyle. En aza indiren sözcüklerle en az en iyi en kötüyü söyle. En kötünün daha kötüsü olmadığı için. Daha çok azaltılamaz en az en iyi en kötü. (s. 41)

Kötüleştirmenin yasası "en az asla hiç değil"dir. "En iyi en kötüyü söylemek", "hiçlenemeyen en az"dır. "Daha çok azaltılamaz en az en iyi en kötü" asla ortadan kaldırmayla ya da hiçlikle karıştırılmamalı. Wittgenstein'ın anladığı anlamda "Susmak gerek" düsturunun uygulanamayacağı anlamına gelir bu. İstikametimiz en kötüye çevrili halde kalmak zorundayızdır. *İstikamet: En Kötü*, bu başlık sadece bir betimleme değil, bir buyruktur.

O halde söyleme buyruğu sürekli yeniden başlama olarak tezahür eder; deneme, çaba, emek düzeyine aittir. Kitap kendini ad sızıntısına sunan her şeyi kötüleştirmeye çalışacaktır. Metnin büyükçe bir bölümü "kötüleştirme temrinleri" diye adlandırabileceğimiz şeye ayrılmıştır. *İstikamet: En Kötü*, söyleyiş yönergesinin kendi kendini olumlama figürü olarak kavranan kötüleştirme protokolüdür. Kötüleştirmek, başarısızlığın aşırılığı içinde egemen bir edayla adlandırmaktır; bu da "asla doğrudan olmayan imalı sözcükler"le

zihinde birtakım şeyler uyandırmakla aynı şeydir; kötüleştirmek/ eksiltmek ile hiçlik arasında —Mallarmé şiirindekinin tıpatıp aynısı olan— aşılmaz bir yakınlık vardır.

Dili sanatsal gerilimi içinde kullanmak demek olan kötüleştirme iki çelişik işlemle gerçekleştirilir. Uygulamada nedir kötüleştirmek? Gölgeleri göz önünde tutarak söyleyişin egemenliğini icra etmek. Dolayısıyla hem daha çok söylemek hem de söyleneni sınırlamaktır. İşlemler işte bu yüzden çelişiktir. Kötüleştirmek daha az hakkında daha çok söylemektir. En aza daha iyi indirmek için daha çok sözcük.

Metnin hakikaten tözünü oluşturan kötüleştirmenin paradoksal yanı buradan gelir. Saflaştırmanın başarısız olduğu apaçık ortada olacak biçimde "söylenmiş olanı" en aza indirebilmek için, yeni sözcükler devreye sokmak gerekecektir. Bu sözcükler birer ekleme değildir —toplama yapılmaz, toplamlar elde edilmez— ama en aza indirmek için, dolayısıyla çıkarma yapmak için daha çok söylemek gerekir. Dilin kurucu işlemi budur. Kötüleştirmek, "en aza indirmek için daha çok söyleme"nin yol almasını sağlamaktır.

i) Kötüleştirme Temrinleri

Metin, gölgelere ilişkin koca bir fenomenal veriler alanı üstüne ve türeyimsel insanlık konfigürasyonu üstüne kötüleştirme temrinleriyle dolu. Şöyle:

— bir'i, yani diz çökmüş kadını kötüleştirmek;

— iki'yi, yani yaşlı adam-çocuk çiftini kötüleştirmek;

— kafa'yı, yani gözleri, sızan beyni, kafatasını kötüleştirmek.

Zira gölgenin fenomenal belirlenimlerini oluşturan üç gölgedir bunlar.

Bir'i kötüleştirmek. Bu temrin 26. ve 27. sayfalarda yer alır:

İlk önce bir. İlk önce bir'i daha iyi ıskalamaya çalış. Orada çok kötü biçimde yanlış olmayan bir şey var. O haliyle kötü olmadığı için değil. Olmayan surat kötü. Olmayan eller kötü. Olmayan —. Yeter. Kahrolsun kötü. Yalnızca kötü. Daha kötüye yer aç. Daha da kötüyü beklerken. İlk önce daha kötü. Yalnızca daha kötü. Daha da kötüyü beklerken. Eklemek

bir —. Eklemek? Asla. Daha aşağı bük onu. Daha aşağı bükülsün. İyice aşağı. Şapkalı kafa ortadan kaybolmuş. Daha çok bel gitmiş. Uzun pardösü daha yukarıdan kesilmiş. Kalçadan aşağı hiçbir şey. Bükülmüş belden başka hiçbir şey. Tepesi tabanı olmayan, arkadan görülen gövde. Kapkaranlık. Görünmeyen dizler üzerinde. Alacakaranlık boşlukta. İyi kötü böyle. Daha da kötüyü beklerken.

Adların böyle, ilk gölgeyi daha çok sayıda eksiltme sıfatıyla kuşatarak açınması, aynı zamanda onun kısılması ya da indirgenmesi demektir. Neye indirgenmesi? *Bir çizgisi* diye adlandırması gerekecek olan şeye, yani yalnız gölgeyi verecek bir çizgiye indirgenmesi. Bunun için gerekli sözcükler "bükülmüş bel". Bir bükülme, hepsi bu. Yalnızca bir bükülme: "Daha da kötü"nün idealliği böyle bir şey olacaktı — elbette ki, kısma işlemi yalnız sözcüklerle gerçekleştiğinden bükülmenin ortaya çıkması için daha çok sözcüğün gerektiğini anlamak koşuluyla. Böylece aşırı bir ad bolluğu işlemi —Beckett'te aşırı bolluk daima görelidir— özsel bir kısıntıyı hedefler.

Kötüleştirmenin yasası budur: Bacaklar, kafa, pardösü kesilir; kesilebilecek her şey kesilir, ama her kesme işlemi gerçekte eklenen eksiltme ayrıntıları sayesinde saf bir çizginin boy göstermesine odaklanmıştır. Iskalamanın/başarısızlığın nihai çizgisini saflaştırmak için eklemek gerekir.

Şimdi de iki'nin kötüleştirilmesi temrini:

Sonra iki. Kötüden daha kötüye. Kötüleştirmeye çalış. Yalnızca kötüden hareketle. Eklemek —. Eklemek? Asla. Botlar. Botsuz iyi kötü. Çıplak topuklar. Bazen iki sağ. Bazen iki sol. Sol sağ sol sağ devam. Yalın ayak uzaklaşmadan devam. İyi kötü böyle. Böyle hiç yoktan biraz daha iyi daha kötü. (s. 28-9)

Botlar, "bot" gibi adlar, olağanüstü soyut bir dokusu olan bu düzyazıda, pek fazla geçmez. Ama geçtiklerinde de hakikaten riskli bir işlem vardır. Bunu biraz sonra özsel bir somut sözcük bağlamında, "mezarlık"ın beliriverişi esnasında göreceğiz. Bu arada, bir anda oraya gelen bot yalnızca silinmek, üstü çizilmek içindir: "Botlar. Botsuz iyi kötü."

Şeylerin bir kısmı, yalnızca çizilmek için verilir —işlemin çelişkili doğası da budur işte—, yalnızca eksiltilmek için metnin yüzeyinde boy gösterir. Kötüleştirmenin mantığı, ki dilin egemenliğinin

mantığıdır, ekleme ve çıkarmayı birbiriyle özdeşleştirir. Mallarmé'nin usulü de farklı değildir: Boy göstermesi ortadan kalkmasını gerektiren bir nesnenin (kuğu, yıldız, gül...) belirmesini sağlamak, ona göre tam da şiirin işidir.

Son olarak da kafayı kötüleştirmek. Alıntılanan pasaj gözlerle ilgilidir (kafatasının beyne açılmış deliklerden meydana geldiğini hatırlatayım):

Gözler. Kötüleştirmeye çalışma zamanı. İyi kötü kötüleştirmeye çalış. Gevşet. Faltaşı gibi açıp bak söyle. Bembeyaz ve gözbebeği. Beyaz karanlık. Beyaz? Hayır. Yalnız gözbebeği. Kapkara delikler. Salınmayan uçurum. Böyle söylensinler. Kötüleştiren sözcüklerle. Artık böyle. Daha kötüye doğru iyileştirilmiş bu noktada hiç yoktan daha iyi böyle. (s. 34-5)

Bu pasajdaki yazı mantığı tam anlamıyla tipiktir. Anlamını daha önce söylediğimiz "faltaşı gibi kapalı bakan" sözünden hareketle bir açılma girişimi var. "Faltaşı gibi kapalı bakan"dan (*écarquillés clos*), semantik olarak türdeş bir veri olan "açık bakan"a (*écarquillés ouverts*) geçilecek. "Açık" ise yeri gelince beyazı verecek; beyaz da fesholup siyahı verecek. Dolaysız zincir böyle. Kapalıdan açığa, açıktan beyaza geçiliyor, sonra siyah lehine beyazın üstü çiziliyor. Kötüleştirme işleminin sonucu şudur: Artık elimizde "faltaşı gibi kapalı" yerine "kara delikler" var; bundan böyle gözler söz konusu olduğunda, "gözler" sözcüğü bile kullanılmayıp, yalnızca iki kara delik zikredilecek.

Şunu saptıyoruz: Açıklık ile beyazın işlem örgüsü içinde ortaya çıkmaları yalnızca gözlerden kara deliklere geçmek içindir; bu kötüleştirme işleminin hedefi de bizleri kara delikleri görünürlüğün kör odakları olarak kabul etmeye sevk edemeyecek kadar fazla betimleyici, fazla ampirik, fazla tekil bir sözcük olan "gözler"den kurtarmaktır. Bizatihi göz, ortadan kaldırılmıştır. Bundan böyle, elimizde bir delikle denkleştirilmiş bir saf görmeden başka bir şey yoktur; bir delikle denkleştirilmiş bu saf görme de, gözün açıklık ile beyazın fazladan ve feshedilmiş dolayımı tarafından ortadan kaldırılmasıyla inşa edilir.

j) En Kötüye Çevrili İstikameti Korumak

Kötüleştirme bir çalışma süreci, söyleme buyruğunun yaratıcı ve zahmetli bir çalışmayla fiiliyata geçirilmesidir. Başlı başına bir çaba demek olan en kötüye çevrilmiş istikameti korumak, yürek ister.

Çaba göstermek için gereken bu cesaret nereden gelir? Bu soru benim gözümde çok önemli bir soru, çünkü hangisi olursa olsun bir hakikat usulünü koruma cesaretinin nereden geldiği sorusuna tekabül eder genel anlamda. Soru son kertede şudur: Hakikat cesareti nereden gelir?

Beckett'e göre hakikat cesareti, bizzat varlık ile gerçekleşecek bir örtüşmeyle ya da suskunlukla ödüllendirileceğimiz fikrinden geliyor olamaz. Bunu görmüştük: Söyleyişin feshi ya da boşluğun boşluk olarak zuhuru diye bir şey olmayacak. *Bir-daha*'yı silmek mümkün değildir.

O zaman nereden gelir cesaret? Beckett'e göre cesaret, sözcüklerin kulağa "doğru/hakiki"ymiş gibi çalınma eğilimlerinden gelir. Aşırı gerilim —belki de yazar Beckett'in istidadıdır bu— cesaretin sözcüklerin kötüleştirme işlemindeki kullanımlarına karşıt bir niteliğe bağlı olmalarından ileri gelir. Sözcüklerde adeta bir denkleştirme *aurası* vardır ki, paradoksal biçimde, tam da bizi bu denkleştirmeye bağlayan zinciri kırmak, yani en kötüye çevrili istikameti korumak için ondan cesaret alırız.

Çaba gösterme cesareti daima çabanın yöneldiği hedefin tersinden devşirilir. Buna söyleyişin yön değiştirmesi (*torsion*) diyeceğiz: Çabanın devamı için gereken cesaret bizzat sözcüklerden devşirilir, ama hakiki hedefleri olan kötüleştirmenin ters yönündeki sözcüklerden.

Çaba —burada sanat ya da şiir çabası— dili kötüleştirme temrinlerinin düzenine sokmaya yönelik kısır bir çalışmadır. Ama bu kısır çaba enerjisini dilin hayırlı bir eğiliminden devşirir: Dile bir tür denkleştirme hayaleti musallat olmuştur ve bu hayaletle baş etme cesareti adeta dilin kendisinden devşirilebilecekmiş gibi, ona geri dönülür. Bu gerilim *Cap au pire*'de çok güzel birtakım pasajların yazılmasına vesile olmuştur. İşte ilki:

Her kimin sözcükleriyse, onlar da. En kötüye ne yer bırakılmış ama! Nasıl da bazen sanki doğruymuş/hakikiymiş gibi çalınırlar kulağa! Anlamsızlıktan ne kadar da yoksunmuş gibi! Gece körpe heyhat de ve cesaret al. Ya da uykusuz bir gece daha heyhat de iyi kötü. "Son bir uykusuzluk daha"nın kalıntısı. Ve cesaret al. (s. 26)

Kulağa sanki doğru/hakikiymiş gibi çalınan bir şey söylenebildiği, şiire dair hakiki "gibi" olanın söylenebildiği ve ondan cesaret alınabildiği sürece, en kötüye çevrili istikamet korunur. "Gece körpe heyhat de ve cesaret al." Gerçekten muhteşem! Ve bu tema üzerine bir çeşitleme:

O zaman hangi sözcükler ne için? Nasıl da neredeyse kulağa çalınıyorlar hâlâ. Sanki her nasılsa zihnin yumuşak maddesinden sızıyorlar. Ondan onun içine sızıyorlar. Nasıl da anlamsızdan başka her şeyler. Azaltmaya yanaşmadığımız azaltılamaz son asgariye varıncaya kadar. Zira işte o zaman nihai alacakaranlıkta söylenmiş en asgariyi geri al. (s. 43)

Her şey ne kadar da "azaltmaya yanaşılmadığını", bu çabanın ne derece verimsiz olduğunu gösteriyor. Azaltmaya yanaşılmaz, çünkü sözcükler "anlamsızdan başka her şey"dir, çünkü sözcük sanki doğru/hakikiymiş gibi çalınır kulağa; cesaret de buradan alınır. Ama ne için cesaret almak? Doğrusu, tam da eksik/kötü söylemek için, yani bizi cesarete çağıran hakiki tını yanılsamasına karşı durmak için. Öyleyse söyleyişin yön değiştirmesi hem çabanın kısırlığını aydınlatan şeydir (sözcüklerin aydınlığını daha kötüye doğru aşmak gerek) hem de bu kısırlığı ele almamızı sağlayan cesarettir.

En kötüye çevrili istikameti korumak, ikinci bir sebepten dolayı da zordur: Bizatihi varlık ona direnir, varlık en kötünün mantığına başkaldırır. Kötüleştirme gölgelere tatbik edildiği sürece, varılacak yer alacakaranlığın kıyısı, boşluğun kıyısıdır; orada kötüleştirmeye devam etmek daha bir zordur. Adeta varlığın deneyimi kötüleştirmenin çıkmazlarından birine değil de, bu kötüleştirmenin gitgide büyüyen ve daha rahatsız edici olan zorluğuna ya da doğrudan doğruya kötüleştirme çabasına tanıklık eder.

Kısır ve titiz bir görünüşlerin kötüleştirilmesi temriniyle varlığın kıyısına varıldığında, bir tür değişmezlik tedirgin eder söyleyişi ve —sanki söyleme buyruğu orada kendisine en uzak ya da en ya-

bancı olanla karşılaşmış gibi— acı bir deneyime maruz kalır. Bu iki biçimde söylenecektir: Ya alacakaranlığa atıfla, ya da boşluğa atıfla. Alacakaranlık, boşluk ve söyleyiş buyruğu arasındaki bu ilişki, ontolojik soruların canevine götürür bizi.

Alacakaranlığın varlığı sergileyen şeyin adı olduğunu hatırlatalım. Bundan alacakaranlığın asla tam karanlık olamayacağı, yani söyleme buyruğunun kendi olanaksızı olarak arzuladığı karanlık olamayacağı sonucu çıkar. En asgariyi arzulayan söyleme buyruğu, alacakaranlığın mutlak anlamda karanlık olacağı fikriyle kutuplanmıştır. Metin, bu arzunun tatmin edilebileceği yönünde birçok varsayımda bulunur. Ama bu varsayımlar sonunda reddedilir, zira varlığın daima minimal bir sergilemesi vardır. Boş varlığın varlığı kendini alacakaranlık olarak sergilemektir, ya da varlığın varlığı kendini sergilemektir ve sergile(n)me karanlığın mutlaklığını dışlar. Sergile(n)me azaltılabilse bile, bizatihi karanlığa varılamaz. Alacakaranlık için "beteri olmayan bir beter" denilecektir.

İşte böyle istikamet en aza çevrili. Alacakaranlık sürdükçe. Kapkaraya kesmemiş alacakaranlık. Ya da daha da karaya kesmiş. En kara alacakaranlığa. En kara alacakaranlıktaki en asgari. En son alacakaranlık. En son alacakaranlıktaki en asgari. Beteri olmayan beter. (s. 42-3)

Düşünce en asgaride, en son alacakaranlıkta hareket edebilir; ama bizatihi karanlığa erişim yoktur. Daima daha da az olan bir şey vardır. Temel aksiyomu yeniden söyleyelim: "Daha az asla hiç değildir". Akıl yürütme gayet basit: Alacakaranlık varlığın sergilenmesi ve en kötüye çevrili istikametin koşulu olduğuna göre, söyleyişe maruz bırakan şey olarak söyleyişin düzenine bütünüyle dahil edilemez. İstikameti hiçliğe değil, ancak en kötüye çevirebiliriz. Tam da alacakaranlık istikametin koşulu olduğu içindir ki, hiçliğe çevrili istikamet yoktur. Dolayısıyla da neredeyse-karanlık olanı, hemen hemen karanlık olanı savunmak mümkünse de, alacakaranlık kendi varlığı içinde alacakaranlık olarak kalır. Eninde sonunda alacakaranlık kötüleş(tir)meye direnir.

k) Kötüleştirilemez Boşluk

Boşluk deneyimde verilidir. Alacakaranlığın gölgelerine ait aralıkta. Boşluk, ayırandır. Aslında boşluk varlığın zeminidir, ama sergilenen boşluk saf uçurumdur *(écart)*. Gölgeler ya da çift hakkında Beckett şöyle diyecektir: "aradaki engin boşluk". İşte boşluk bu suretle verilir.

Kötüleştirme bizatihi boşluğa yaklaşmayı hedefler: Yalnızca boşluğun aralık boyutuna değil, bizatihi boşluğa, yani sergilenişinden geri çekilmiş varlığa erişmeyi hedefler. Ama boşluk kendi sergilenişinden eksiltilebiliyorsa, o zaman kötüleştirme sürecinin karşılığı olamaz, zira kötüleştirme süreci yalnızca gölgeleri ve gölgelerin boş aralıklarını işler. Öyle ki "kendinde" boşluk kötüleştirme yasaları uyarınca işlenmeye elverişli değildir. Aralıkları çeşitlendirebilirsiniz, ama bizatihi boşluk radikal olarak kötüleştirilemez olma niteliğini korur. Gelgelelim, boşluk kökten bir biçimde kötüleştirilemez bir şeyse, o halde eksik/kötü söylenmesi bile mümkün değildir. Bu çok hassas bir noktadır. "Kendinde" boşluk eksik/kötü söylenemeyendir. Bu onun tanımıdır. Boşluk *ancak söylenebilir*, telaffuz edilebilir. Boşlukta, söyleyiş ile söylenen çakışır; bu da eksik/kötü söylemeye engel olur. Böyle bir çakışmanın anlamı, boşluğun kendi başına yalnızca bir ad olduğudur. "Kendinde" boşluğa dair elinizde yalnızca onun adı vardır. Beckett'in metninde bu çok açık biçimde aşağıdaki gibi ifade edilmiştir:

> Boşluk. Nasıl söylemeye çalışmalı? Nasıl ıskalamaya çalışmalı? Denemeden ıskalanmaz. Yalnızca söyle — (s. 20)

Boşluğun eksik/kötü söyleyişten muaf olması boşluğu konu alan bir sanat olmadığı anlamına gelir. Boşluk, dili sanat önerisi haline getiren şeyden, yani kötüleştirme mantığından muaftır. "Boşluk" dediğinizde söylenebilir her şeyi söylemiş olursunuz ve bu söyleyişin bir başkalaşım süreci yoktur. Bu söyleyişin metaforu olmadığını söyleyeceğiz aynı şekilde.

Boşluk, öznellik düzeyinde, yalnızca bir ad olarak ortadan kayboluş arzusundan başka hiçbir şey uyandırmaz. Boşluk, kafatasın-

da, olanaksız kötüleştirme sürecini değil, bu saf adın mutlak sabırsızlığını akla getirir, ya da boşluğun boşluk olarak ya da —ki olanaksızdır— hiçlenmiş olarak sergilenmesini.

Aralık niteliği taşımayan "kendinde" boşluğa temas ettiğimiz andan itibaren, Beckett'te söyleme buyruğundan muaf bir ontolojik arzunun figürü olan şeyin içinde, yani boşluk ile alacakaranlığın hiçlikte kaynaştırılması içinde buluruz kendimizi. Ayrıca, boşluğun adının neredeyse itkisel bir biçimde bir ortadan kayboluş arzusunu beraberinde getirdiğini de söylemeliyiz; ama bu kayboluş arzusunun nesnesi yoktur, çünkü sonuçta addan başka bir şey yoktur burada. Ve boşluk her türlü kayboluş sürecinin karşısına tam da kötüleştirmeden muaf olmasını çıkaracaktır; boşluk söz konusu olduğunda "azami" ile "neredeyse"nin aynı şey olması meydana getirir bu durumu. Alacakaranlığa gelince, durumun böyle olmadığına dikkat edelim; alacakaranlıkta varlığın iki adı aynı şekilde işlemez. Alacakaranlık kapkaranlık olabilir, en asgari en karanlık olabilir, ama boşluk olamaz. Boşluk yalnızca söylenebilir, saf ad olarak kavranabilir ve her türlü değişkenlik ilkesinden, dolayısıyla metafor ve başkalaşım ilkesinden muaf tutulabilir, çünkü onda *"azami" ile "neredeyse"* mutlak anlamda çakışır. İşte boşlukla ilgili o harika pasaj (s. 55-6):

> Boşluk hariç her şey. Hayır. Boşluk da. Kötüleştirilemez boşluk. Asla daha az değil. Asla daha çok değil. Asla çünkü önce söylenmiş asla geri alınmamış asla daha kötü söylenmiş olmayan asla kaybolmuş olma arzusuyla kemirilmeden değil.
>
> Ortadan kaybolmuş çocuğu söyle. [...]

"Ortadan kaybolmuş çocuğu söyle": Beckett sorunu dolaylı yoldan ele almaya çalışıyor. Kötüleştirilemeyen boşluk kaybolamaz; ama mademki elimizde gölgelerin üşüştüğü bir boşluk var, sözgelimi bir gölgeyi kaybediyorsak, bunun nedeni belki de daha büyük bir boşluğa sahip olmamızdır. Bu büyüme, boşluğu dil sürecine teslim edecektir. Devamında betimlenen deneyim budur:

> Ortadan kaybolmuş çocuğu söyle. Kaybolmuş kadar iyi. Boşluktan. Faltaşı gibi bakıştan. O zaman boşluk o kadar büyük değil mi? Kaybolmuş yaşlı adamı söyle. Kaybolmuş yaşlı kadını. Kaybolmuş kadar iyi. Boşluk yine o kadar çok değil mi? Hayır. Neredeyse iken en çok boşluk. Ne-

redeyse iken en kötü. O zaman daha mı az? Bütün gölgeler kaybolmuş kadar iyi. Öyleyse o kadar çok değilse o kadar az mı? O zaman daha mı az kötü? Yeter. Kahrolsun boşluk. Artırılamaz azaltılamaz kötüleştirilemez ezel ebet neredeyse boşluk.

Deneyimin başarısızlığa uğradığı görülüyor. Boşluk katiyen "kötüleştirilemez", dolayısıyla da —saf adlandırma olarak— "söylenemez" niteliğini korur.

l) Belirmek ve Ortadan Kaybolmak. Hareket

Boşlukla ilgili savlar, varsayılan ortadan kayboluş ve beliriş hareketleriyle birlikte, Platon'un en yüksek idealarının tamamını bir araya getirir. Elimizdekiler şunlardır: varlık, (boşluk ve alacakaranlıktır); aynı (bir-kadındır); başka (iki-yaşlı adam/çocuktur). Bu noktada bilinmesi gereken şey, *Sofist*'in beş ilksel cinsi arasında nihai kategoriler olan hareket ile hareketsizlik konusunda durumun ne olduğudur.

Hareket ve hareketsizlik sorunu iki soruyla boy gösterir: Ortadan kaybolabilen nedir? Ve değişebilen nedir?

Kesinlikle vazgeçilmeyecek bir tez var: Mutlak ortadan kayboluş, alacakaranlığın kayboluşudur. "*Mutlak olarak* kaybolabilen nedir?" diye sorulacak olursa, yanıt alacakaranlıktır. Örneğin 22. sayfada:

Boşluk ortadan kaybolabilir demeyi geri almak için bir daha dönüş. [Boşluğun kayboluşunun alacakaranlığın kayboluşuna tabi olduğunu daha önce söylemiştim. —A. B.] Boşluk ortadan kaybolamaz. Alacakaranlık hariç — o kaybolabilir. O zaman her şey kaybolur. Henüz her şey kaybolmuş değil. Alacakaranlık yeniden belirinceye kadar. O zaman her şey yeniden belirmiş olur. Henüz her şey kaybolmuş değil. Bir kaybolabilir. İki kaybolabilir. Alacakaranlık ortadan kaybolabilir. Boşluk ortadan kaybolamaz. Alacakaranlık hariç. O zaman her şey kaybolur.

Kendini bizzat sergile(n)menin ortadan kayboluşu olarak, yani alacakaranlığın ortadan kayboluşu olarak sunacak bir mutlak kayboluş hipotezi her zaman için olanaklıdır. Ama bu hipotezin söyleyişin dışında olduğunu, söyleme buyruğunun alacakaranlığın orta-

dan kaybolmasının mümkün oluşuyla hiçbir ilgisi olmadığını unutmamak gerek. Dolayısıyla alacakaranlığın ortadan kayboluşu da yeniden belirişi gibi, formüle edilebilecek türden soyut bir hipotezdir; ama hiçbir deneyimin, söyleme buyruğunda hiçbir protokolün ortaya çıkmasına yol açmaz. "Alacakaranlık ortadan kaybolabilir," ifadesinde düşünülebilir türden bir mutlak kayboluş ufku vardır. Fakat bu ifadenin metnin genel protokolüyle bir ilgisi yoktur.

O halde sorun gölgelerin ortadan kayboluşu ve belirişi üzerine odaklanacaktır. Bu düşünme sorunuyla ilintili olan, bambaşka bir düzene ait bir meseledir; oysa alacakaranlığın ortadan kaybolması hipotezi düşünme dışı ve söyleyiş dışıdır. Daha genel anlamda, sorun gölgelerin hareketi ile ilgilidir.

Bu noktanın araştırılması pek kolay değil ve ben burada yalnızca sonuçlarını sunacağım.

İlk olarak, bir'in hareket yeteneği yoktur. Elbette, Bir'in özelliği olan yaşlı kadın figürü için "iki büklüm", daha sonra "diz çökmüş" denecektir; bu da öyle görünüyor ki değişimden ileri gelmektedir. Ama bu noktada canalıcı bir incelik var: Bunların —asla temel anlamıyla hareket değil— yalnızca söyleyişe ilişkin yönergeler, daha kötünün kuralları olmalarıdır. Bir'in diz çöktüğü ya da iki büklüm olduğu doğru değildir. Metin daima diz çökmüş, iki büklüm vb. *denilecek* der. Bütün bunlar kötüleştirmenin içindeki azaltma mantığının yönergesine tabidir, ama bir'in herhangi bir hareket yeteneği olduğunun belirtisi değildir.

Öyleyse ilk tez Parmenidesçidir: Bir sayılan şey ancak bir sayıldığı sürece harekete kayıtsız kalabilir.

İkinci ifade: Düşünce (kafa, kafatası) ortadan kayboluş halinin dışındadır. Bu noktayla ilgili birçok metin bulunuyor. İşte biri:

> Kafa. Ortadan kaybolabilir mi diye sorma. Hayır de. Sormadan hayır. O kaybolamaz. Alacakaranlık hariç. O zaman her şey kaybolur. Kaybol alacakaranlık! Adamakıllı kaybol. Tam adamakıllı. Bir çırpıda sonsuza dek adamakıllı. (s. 26)

Bu "Kaybol alacakaranlık!" etkisiz kalır. Daha önce de gördüğümüz gibi, "Kaybol alacakaranlık!" demeniz her zaman mümkündür, ama alacakaranlık hiç oralı olmaz.

Bizim için önemli olan kafanın ortadan kaybolma halinin dışında olmasıdır, elbette alacakaranlığın kayboluşu hariç, ama o zaman zaten her şey kaybolur.

Bu nedenle, ortadan kaybolma meselesiyle ilgili olarak kafanın boşlukla aynı statüye sahip olduğuna dikkat etmek gerek. Birebir Parmenides'in düsturudur bu: "Aynı olan, hem düşünmek hem olmaktır." Parmenides, düşünce ile varlığın ontolojik bakımdan özde eşdeğerli bir çift olduğunu söylüyor. *Cap au pire* de bizzat varlığın sınavı olan ortadan kaybolma meselesi ile ilgili olarak, kafatası ile boşluğun aynı sancağın gölgesinde durduğunu ilan eder.

Bu da demek oluyor ki, son olarak —ve bu üçüncü tezdir— yalnızca öteki/başka, ya da iki, hareketi destekler.

Klasik tez, Grek tezi. Yalnızca çiftin hareketi vardır, yani yaşlı adam ile çocuğun. Onlar yürüyüp giderler. Hareketin başkalaşma olarak kavranan ötekiye/başkaya töz bakımından bağlı olduğu fikridir bu da. Ama ilginç ve anlamlı olan şey, söz konusu hareketin bir biçimde hareketsiz olmasıdır. Yaşlı adam ile çocuk hakkında şöyle —metnin hakiki bir laytmotifidir bu— denecekti:

Durmadan ağır ağır ilerler, ama hiç uzaklaşmazlar. (s. 15)

Hareket var, ama bu harekette içsel bir hareketsizlik var. Gidiyorlar ama hiç uzaklaşmıyorlar. Ne demek bu? Hareket var demek elbette (gidiyorlar), ama yalnızca bir varlık durumu var, yalnızca bir ontolojik durum var demektir bu. Aynı zamanda yalnızca bir yer var, demektir. Bu da başlarda şu düsturla açıklanmıştır:

Yer yok bu biricik yerden başka. (s. 13)

Tek bir yer ya da tek bir evren, tek bir varlık figürü var, iki değil. Çiftin bilfiil uzaklaşması için, giderken mesafe alabilmesi için, başka bir yere *geçebilmesi* gerekirdi. Oysa başka yer diye bir şey yok: "Yer yok bu biricik yerden başka." Yani varlıkta ikilik yoktur. Varlık yeri bakımından Bir'dir. İşte bu yüzden, hareket daima kabul edilmeli, ama göreli olarak alımlanmalıdır; çünkü yerin biricikliğinden çıkmaya izin vermez hareket; çift bağlamında doğrulanan da yine budur.

m) Aşk

Bu hareketsiz göç, yani iki'nin göçü, uzaktan uzağa Beckett'in aşk anlayışından izler taşır. Burada söz konusu olan yaşlı adam ve çocuk, ama bunun pek önemi yok. Zira elimizde iki'nin düsturu var ve aşk hakkında *Enough* (Yeter) başlığını taşıyan muhteşem metinde Beckett bize aşkın iki'sini kendi üzerine bir göç olarak sunar. Aşkın özü budur. Göç bir yerden bir başka yere geçmeyi sağlamaz, yer içinde bir yer değiştirmedir ve bu içkin yer değiştirmenin paradigması aşkın iki'sidir. Bu durum, *Cap au pire*'de yaşlı adam ve çocukla ilgili pasajlarda neden çok özel bir gizli duygunun izleriyle karşılaştığımızı açıklar: Hareketsiz göç aşkın mekânsallığı diyebileceğimiz şeyi tarif eder.

İşte, güçlü bir soyut şefkatin duyulduğu, *Enough*'ı yankılayan o metinlerden biri:

> El ele ağır aksak birbirilerine ayak uydurmuş gidiyorlar. Serbest ellerinde — hayır. Serbest elleri boş. *İkisi de arkası dönük iki büklüm ağır* aksak birbirilerine ayak uydurmuş gidiyorlar. Çocuğun eli tutulacak ele uzanmak için kalkmış. Tutulacak yaşlı eli tutmak. Tutmak ve tutulmak. Ağır aksak gitmek ve uzaklaşmamak. Yavaş yavaş hiç duraklamadan ağır aksak gidiyorlar ve hiç uzaklaşmıyorlar. Arkaları dönük. İkisi de iki büklüm. Tutan tutulan ellerle birleşmişler. Ağır aksak tek bir kimse gibi gidiyorlar. Tek bir gölge. Başka bir gölge. (s. 14-5)

n) Belirmek ve Ortadan Kaybolmak. Değişim. Kafatası

Kafatasıyla ilgili ilk elden erişilebilecek hipotezlerden biri şu olabilir: Bir kayboluş ile bir yeniden beliriş arasında gölgeler değişime uğrar. Bu hipotez sayfa 16'da gündeme getirilip işleniyor, ama söyleyişle ilgili hipotez olarak sunulduğu da açıkça belirtiliyor:

> Usul usul kayboluyorlar ortadan. Bazen biri. Bazen çift olarak. Bazen ikisi. Usul usul yeniden beliriyorlar. Bazen biri. Bazen çift olarak. Bazen ikisi. Usul usul? Hayır. Birdenbire ortadan kayboluş. Birdenbire yeniden beliriş. Bazen biri. Bazen çift olarak. Bazen ikisi.

Değişmemişler mi? Değişmemiş olarak birdenbire yeniden mi beliriyorlar? Evet. Evet de. Her defasında değişmemiş olarak. Bir biçimde değişmemiş. Hayıra kadar. Hayır demeye kadar. Değişmemiş olarak birdenbire yeniden beliriyorlar. Bir biçimde değişmiş. Her defasında bir biçimde değişmiş.

Gerçek değişimlerin olabileceği, yani beliriş ile ortadan kayboluş arasında meydana gelmiş değişiklikler olabileceği, gölgenin varlığını etkileyebilecek bir hipotez değildir, ama söyleme yönergesinin muhtemelen formüle edebileceği bir hipotezdir. Az önceki "Kaybol alacakaranlık!" gibi ya da "diz çökmüş", "iki büklüm", vb. derken olduğu gibi biraz. Bizzat gölgenin özniteliklerinden biri ile söyleme yönergesinin gölgeyi tabi kılabildiği varsayımsal değişimi ayırt etmek gerekir.

Son tahlilde, bir (kadın) ve iki (yaşlı adam ile çocuk) tiplerinde gölgeler söz konusuyken harekete tanıklık eden tek bir şey vardır: Çiftin hareketsiz göçü.

Böylece sonunda üç denen gölgenin —yani sözcüklerin sızdığı, söyleme yönergesinin sızdığı kafatasının— değişimi meselesine havale edilmiş oluyoruz. Burada elbette daha önce sözünü ettiğimiz durma noktası —*cogito* yapısı— araya girer. Kafatasının her türlü değişmesi, ortadan kayboluşu, yeniden belirişi ya da başkalaşımı, kafatasının kendi kendini alacakaranlıkta kavrayan şey olarak temsil edilmesi gerektiği olgusu tarafından bloke edilir.

Öyleyse, her şeyin kafatası içinde kaybolduğunu varsayamayız. Kafatasının vereceği bir yönergeyle gölgelerin topyekûn ortadan kaybolmasına neden olacak bir radikal kuşku hipotezi, Kartezyen radikal kuşkuyu kendiliğinden sınırlayan sebepler yüzünden, tasavvur edilemez. İşte o pasaj:

Kafatasında her şey kaybolmuş. Her şey mi? Hayır. Her şey kaybolamaz. Alacakaranlık kayboluncaya kadar. O zaman yalnızca iki kaybolmuş de. Kafatasında bir ve iki kaybolmuş. Boşluğun dışına. Bakışın dışına. Kafatasında kafatası hariç her şey kaybolmuş. Faltaşı gibi. Alacakaranlık boşlukta birbaşlarına. Bir tek onlar görülecek. Alacakaranlıkta görülecek. Kafatasında görülecek yalnız kafatası. Faltaşı gibi gözler. Alacakaranlıkta görülen. Faltaşı gibi gözler tarafından. (s. 32)

Gölgelerin ortadan kayboluşu hipotezi, gölgelerin kafatasında kaybolmuş olacağı ve dolayısıyla görme ya da kötü görme kategorisine ait olmayacaklarına irca edildiğinde, her şeyin ortadan kayboluşunu, özelde bütün gölgelerin ortadan kayboluşunu getirmez beraberinde, çünkü kendisi bir gölge olan kafatası kendisi için ortadan kaybolamaz.

Kartezyen matris ister istemez formüle edilir: "Kafatasında kafatası hariç her şey ortadan kaybolmuş". Düşünüyorum, öyleyse alacakaranlıkta bir gölgeyim. Kafatası gölge-öznedir, kaybolamaz ortadan.

o) Kafatası Olarak Özneye Dair. İsteme, Acı, Sevinç

Kafatası olarak özne temelde söyleyiş ile görmeye indirgenebilir; faltaşı gibi gözler ile beynin bileşimidir. Ama Descartes'ta olduğu gibi, başka duygulanımlar da vardır. Özellikle de isteme, acı ve sevinç — yeri geldikçe her birine işaret edilmiştir metinde. Bu duygulanımlar kötüleştirme yöntemine göre, yani kendine ait özsel "azaltılamaz en azı" içinde incelenecektir.

İstemenin özsel "azaltılamaz en azı" nedir? En son biçimiyle verilmiş istemedir, yani istememeyi isteme veya artık isteme olmamasının istenmesi, yani kendi kendini istememe olarak isteme ya da, Beckett'in diyeceği gibi, boşu boşuna istemenin ortadan kaybolmasının istenmesi:

Çoktandır her türden isteği/özlemi yitirmiş, böyle söylenmiş zihni istiyordu. Böyle eksik/kötü söylenmiş zihni. Şimdiye dek bu kadar kötü söylenmiş. Çoktandır özlemi yitirmeyi istemekten. Çoktandır boşu boşuna istemekten. Ve hâlâ istemekten. Hâlâ belli belirsiz istemek. Belli belirsiz boşu boşuna hâlâ istemek. Daha da belirsiz olsun diye. En belirsiz. Belli belirsiz boşu boşuna en az istemeyi istemek. İstemenin azaltılamaz en azı. Yatıştırılamayan en son boş özlem hâlâ.

Her şey kaybolsun isteği. Alacakaranlık kaybolsun. Boşluk kaybolsun. Özlem kaybolsun. Boşu boşuna istemenin kaybolması yönündeki boş özlem kaybolsun. (s. 47-8)

Bu pasaj ile normatif irade/isteme öğretileri arasındaki ilişkiler üzerine pek çok yorum yapılabilir. İstemenin söyleme buyruğundan

kalıp halinde çıkarılmış olduğu ve "her şey kaybolsun"un "özlemin kaybolması yönündeki boş özlem"in artık kaybolması isteğinin istemenin indirgenemez izi olduğu ya da istemenin tıpkı söyleme buyruğu gibi devam etmekten başka çaresi olmadığı söylenebilir.

Acı bedenden gelir (sevinç ise sözcüklerden). Acı bedenin hareketini kışkırtan şeydir ve bu bakımdan zihnin kalıntılarına ilişkin ilk tanıktır. Gölgeleri harekete geçiren şey olarak acı, zihin kalıntılarının varlığının bedensel kanıtıdır:

Ayakta duruyor. Ne? Evet. Ayakta duruyor demek. Sonunda ayağa kalkmak ve ayakta durmak zorunda kalmış. Kemikler de. Kemik yok ama kemikler demek. Zemin demek. Zemin yok ama zemin demek. Acı diyebilmek için. Zihin yok, ya acı? Ayağa kalkmaktan başka seçenek kalmayana kadar kemikler acı verebilsin diye evet demek. Bir biçimde kalk, dur. Ya da iyi kötü kalıntılar. Acıya izin verecek hiçbir şey yokken zihnin kalıntıları demek. Kalkmak ve durmaktan başka çare kalmayıncaya kadar kemiklerin acısı. Bir biçimde kalk. Bir biçimde dur. Acı için hiçbir şey yokken zihnin kalıntıları. Burada kemikler için. Gerekirse başka örnekler vermeli. Acı örnekleri. Acının dinmesi. Değişmesi. (s. 9-10)

Sevinç sonuçta sözcüklerin tarafındadır. Sevinmek, söylenecek olanı söylemek için bu kadar az sözcük olmasına sevinmektir. Sevinç, daima sözcüklerin kifayetsizliğiyle anlaşılır. Sevinç veya sevinme halinin, hatta sevinenin alameti farikası, bu hali anlatacak sözcükleri bulamamasıdır. Nitekim düşünecek olursak, çok doğrudur bu. Had safhada sevinç, kendini anlatmak için çok az sözcük bulabilen ya da hiç bulamayan sevinçtir. Bundan dolayı, ilanı aşkta "Seni seviyorum"dan başka diyecek söz bulunamaz; bu söz de son derece kifayetsizdir, çünkü sevinç unsurunun bir parçasıdır.

Richard Strauss'un *Elektra*'sında, Elektra'nın Orestes'i tanıdığı, çok şiddetli bir "Orestes" şarkısı söylediği ve müziğin felç olduğu sahneyi düşünüyorum. Burada *fortissimo*, ama mutlak anlamda şekilsiz ve oldukça uzun bir müzikal bölüm vardır. Ben bu bölümü genellikle fena bulmam. Burada dile gelmez had safhadaki sevinç/neşe, müziğin kendi kendini felç edişiyle müzikal olarak verilir adeta; müziğin iç melodik konfigürasyonu (ki çok geçmeden cıvık valslerle tekrar tekrar arzı endam edecektir) bir aczle malul gibidir sanki: Kifayetsiz adlandırma olanağı olan "sevinme/neşelenme" ânı vardır bu bölümde.

Beckett bunu gayet açık seçik ifade eder. Kifayetsiz zihin kalıntılarının var olması ve bu kifayetsiz zihin kalıntıları için kifayetsiz sözcüklerin var olmasıyla ilintilidir bu durum:

Öyleyse hâlâ zihin kalıntıları. Hâlâ yeter. Kimin nerede nasıl hâlâ yeter. Zihin yok, ya sözcükler? Hem de böylesi sözcükler. Öyleyse hâlâ yeter. Sevinmek için hâlâ yeter. Sevinmek! Yalnız onlar diye sevinmek için tam yeteri kadar hâlâ. Yalnız! (s. 37-8)

Görme ve söyleyişten başka öznel yetilerin öncelikle belli başlı üçü için (isteme, acı, sevinç) durum budur. Sonuçta bu da klasik bir duygular öğretisi vermektedir bize.

p) Bir Özne Nasıl Düşünülür?

Hal böyleyken, özne incelemesinde daha ileri gidilmek isteniyorsa, eksilterek yol almak gerek. Beckett'in yöntemi temelde Husserl'in *épochè*'sinin ters çevrilmişi gibidir. Husserl'in *épochè*'si dünya tezini eksiltmek, "var"ı eksilterek bu "var"ı hedefleyen saf içsellik akışına ya da hareketine doğru dönmektir. Husserl, Kartezyen kuşku denen silsileye mensuptur. Bilincin yönelimsel işlemlerinin *tezli* (*thétique*) evreninden geri çekilinir ve her türlü dünya tezinden bağımsız olarak bu işlemleri yöneten bilinçli yapı alımlanmaya çalışılır.

Beckett'in yöntemi bunun tam tersidir: Varlığın başına ne geldiğini görmek için özne eksiltilir, askıya alınır. Örneğin sözcüksüz bir görme hipotezinde bulunulur. "Görmesiz sözcükler" şeklinde bir hipotez de kurulur. Sözcüklerin ortadan kayboluşu hipotezi geliştirilir. Ve en iyi görmenin o anda olduğu saptanır. İşte bu deneyimin protokollerinden biri:

Sözcüklerin ortadan kaybolduğu zaman için boş yerler. Hiçbir şekilde bir-daha için. O zaman her şey yalnızca o zamanki gibi görülmüş. Karanlıktan çıkarılmış. Sözcüklerin kararttığı her şey karanlıktan çıkarılmış. Böyle görülmüş her şey söylenmemiş. O zaman sızıntı yok. Hâlâ sızdığında yumuşak madde üzerinde iz yok. Onun içinde yine sızar. Sızıntıyla görülmüş olan görülmüş için yalnızca sızıntı. Karartılmış. Karanlıktan çıkarılmamış olarak görülen için sızıntı yok. Daha çaresiz zaman için. Sızıntı kaybolduğu zaman için sızıntı yok (s. 53).

Metni ayrıntılı olarak açıklamak iyi olurdu. Ama bizim için bu noktada önemli olan, yalnızca sözcüklerin kayboluşu hipotezinde, yani söyleme buyruğunun gerçek sonu hipotezindeki —Husserl'in *époché*'si gibi saf soyut, savunulamaz ve uygulanamaz bir hipotez— "karanlıktan çıkarılmış görme" protokolüdür. Bu hipotezde varlığa dair bir şey aydınlanır. Ters yönde deneyde bulunmak, yani görmeyi eksiltmek, görmeden ve eksik/kötü görülmüşten kopartılmış bir eksik/kötü söylemenin yazgısının ne olduğunu sormak da mümkündür.

Bu deneyleri geliştirmeyeceğim; ama sonuçta, ortadan kayboluş meselesini özetleyecek olursak, üç önerme elde ederiz.

İlk olarak, alacakaranlığın sergilenmesi içinde ele alındığı andan itibaren boşluk kötüleşemez. Bu da demektir ki varlığın deneyimi yoktur, yalnızca adı vardır. Bir ad bir söyleyişe hükmeder, ama bir deneyim söyleyiş değil eksik/kötü söyleyiştir.

İkincisi, kafatası ya da özne görme ve söyleyişten *gerçekten* eksiltilemez; özellikle de daima kendisi için ortadan kaybolmamış olduğundan yalnızca biçimsel deneyimlerde eksiltilebilir.

Sonuncusu, gölgeler, yani aynı ile başka, kötüleşebilir (kafatası açısından); dolayısıyla bunlar deneyim nesneleri, sanatsal sergileme nesneleridir.

Bütün bunlar başka pek çok şeyle birlikte sergilenmiş, söylenmiş, örülmüştür. Burada koca bir zaman, mekân, çeşitlemeler öğretisi ve birtakım başka şeyler vardır.

En azından 60. sayfaya kadar. Zira o noktadan sonra, sonuna varabilmek için yine uzun açıklamalar gerektirecek karmaşıklıkta başka bir şey olur. Bunun özüne işaret etmekle yetineceğim.

q) Olay

Altmışıncı sayfaya kadar varlığı, varoluşu ve düşünceyi birbirine düğümleyen minimal düzeneğin verileri içinde kalınır. Ama ondan sonra dar anlamıyla bir olay meydana gelir: Bir kesinti, Beckett'in *son hal* dediği şey tarafından hazırlanmış bir olay. Son hal kabataslak az önce söylediğimiz şeydir: Halin son hali olarak son hal, eşyanın halinin son söyleyiş hali. Bu hal, alacakaranlığın ortadan kaybo-

luşu hariç hiç oluşun —ki söyleyiş dışı bir hipotez olarak kalır— olanaksızlığı içine hapsolmuştur.

Olay —ki güzergâhını da söylemek gerekecek— söyleme buyruğunun kesintiye uğramasına indirgenmiş bir söyleme buyruğunu düzene sokacak ya da çıplak bırakacaktır. Koşullar olaysal olarak öyle bir değişikliğe uğratılacaktır ki, "bir daha"nın içeriği kati bir biçimde "hiçbir şekilde bir daha"yla (*plus mêche encore, nohow on*) sınırlanacaktır. Söylenecek olandan kalan, artık söylenecek bir şey olmadığı olacaktır yalnızca. Bu şekilde de elimizde mutlak anlamda azami saflaşma derecesine varmış bir söyleyiş olacaktır.

Her şey son halin özetlenmesiyle başlar:

Herkes için aynı sarp yamaç. Aynı engin mesafeler. Aynı son hal. En son hal. Bir biçimde daha az boşuna olana kadar. Boşuna daha kötü. Her şeyi kemiriyor hiç olma arzusu. Hiç, asla olamaz. (s. 61)

"Son hal", "sonlandırılamaz" diyerek kötüleşme sürecinin defterini dürer. Düsturu "boşuna daha kötü"dür. Ama özetleme işlemi tamamlandığı andan itibaren, "birdenbire"yle başlayan, bu halin sanki dil içinde mutlak bir geriye çekiliş türünden sınır bir konuma vardığı görülür. Sanki söylenmiş olan her şey son haliyle söylenebilmiş olmaktan dolayı kendini o anda dil buyruğuna sonsuz küçük bir mesafede bulmuş gibi.

Bu hareketin Mallarmé'nin *Bir Zar Atımı*'nın sonunda Takımyıldız'ın belirivermesiyle mutlak anlamda koşut olduğunu belirtmek gerek. Kanımca benzerlik bilinçlidir, nedenini de göreceğiz. Adeta artık —Mallarmé'nin "meydandan başka bir şey meydana gelmedi" biçiminde söylediği— "işte eşyanın hali, varlığın şeylerinin hali"nden başka söyleyecek bir şey olmadığında, metnin orada sona ereceğini düşündüğümüz, bu düsturu söyleme buyruğunun kâdir olduğu son şeyin üzerine son söz olarak kapadığımız zaman, adeta ele alınan sahnenin uzağında bulunan başka bir sahnede bir tür ekleme, ani, kesinti halinde, sergilemenin başkalaşımlarından birinin verili olduğu, yıldızsal bir başkalaşım ya da bir donakalma meydana gelir. Alacakaranlığın kayboluşu değil, varlığın kendi sınırına çekilmesidir söz konusu olan. Ve nasıl Mallarmé'de zar atımı meselesi Büyük Ayı takımyıldızının belirişiyle son buluyorsa, burada da alacakaranlıkta sayılmış olan şey çok yakın bir metaforla iğne deliği

olarak belirlenmektedir. İşte "Yeter" kopuş cümlesiyle başlayan pasaj:

Yeter. Birdenbire yeter. Birdenbire en uzakta. Hareket yok ama birdenbire en uzakta. Her şey en az. Üç iğne. Bir iğne deliği. Kapkaranlık alacakaranlıkta. Engin uzaklarda. Sınırsız boşluğun sınırlarında. Ki oradan uzağı yoktur. İyi kötü uzağı olmayan. Daha azı olmayan. Daha kötüsü olmayan. Daha hiçi olmayan. Dahası olmayan. Dahası olmayan densin. (s. 62)

Yalnızca birkaç nokta üzerinde duracağım.

Bu sınırlara yerleşmenin metin-içi olaysal niteliği, "birdenbire" nin hareketsiz olmasıyla belirginleşir: "Birdenbire en uzakta. Hareket yok ama en uzakta." Öyleyse bu bir değişim değil, ayrılmadır; daha önce kurulmuş sahnenin ikizi başka bir sahnedir.

İkincisi —bana bu nesnenin Mallarmé'vari konfigürasyonunun hakikaten bilinçli olduğunu düşündüren— şu pasaj: "Engin uzaklarda. Sınırsız boşluğun sınırlarında", kulağa şununla kesinlikle komşu gibi geliyor: "Belki de bir yerin öteyle kaynaştığı öylesine uzak yükseklikte [...] bir takımyıldız". Üç iğne ile yedi yıldızın aynı şey olduğuna inanıyorum kesinlikle.

Nitekim düşüncede bu aynı şeydir: İstikrarlı varlık figüründen başka söyleyecek söz kalmadığı anda, kavramı olmayan bir lütuf olarak birdenbirelikte, bir bütünsel konfigürasyon belirir ve bu konfigürasyon içinde "hiçbir şekilde bir daha" demek mümkün olacaktır. Yani gölgelere emredilmiş ya da yönerge olarak verilmiş bir "bir daha" değil, düpedüz "hiçbir şekilde bir daha", yani uğrayabileceği olası kesilmenin saflığına indirgenmiş olan söyleyişin "bir daha"sı.

Ama bu arada, bu söyleyebilme konfigürasyonu artık bir varlık hali, bir kötüleştirme temrini değildir. *Uzak*'ı yaratan bir olaydır. Hesaplanamaz bir mesafelendirmedir. Poetika açısından, bu olaysal konfigürasyonu, bu "birdenbire"yi estetik ya da poetik olarak hazırlayan bir figür olduğunu göstermek gerekirdi. Mallarmé'de Takımyıldız'ı hazırlayan, deniz yüzeyinde boğulmakta olan efendi figürüdür. Beckett'te kesinlikle hayranlık verici bu figürsel hazırlık, bir kadının büsbütün öngörülemez bir biçimde, imgedeki süreksizliğiyle bizi uyarması gereken bir pasajda, mezar taşına dönüşmesiyle olur. Hemen önce, sınırdaki olaydan bir sayfa önce şu var:

Hiçbir şey, yine de bir kadın. Yaşlı, yine de yaşlı. Görünmez dizleri üstünde. Bazı eski mezar taşlarının eğildiği gibi eğilmiş sevimli anı. O eski mezarlıkta. Adlar silinmiş, ne zamandan ne zamana. Yokların mezarları üzerine sessiz eğilmişler. (s. 61)

Bu pasaj tam anlamıyla müstesna bir pasajdır; buraya kadar söylediklerimizle paradoksal bir ilişkisi vardır. Çünkü öncelikle gölgelerin olduğu noktada bir metaforun boy göstermesini sağlar. Bir-kadın, bir-kadın'ın eğilmesi, harfiyen bir mezar taşı olur. Ve bu mezar taşına eğilme üzerinde özne artık yalnızca adının silinmesiyle, adının ve varoluş tarihinin silinmesiyle verilir.

Denebilir ki "yeter" bu "yokların mezarları" fonunda, bu yeni eğilme üzerinde, olayın olanaklılığına delalet eder. Eğilme adın hallerine açılır, adsız mezar yıldıza benzer iğneye. Yer unsuru kendisinden başka bir şeye dönüşebildiği için, *Bir Zar Atımı*'nda takımyıldızın olaysal kopuşu olanaklı olmuştur.

Cap au pire'de elimizde bir mezar var — bu mezar yaşlı kadının kendisidir, "bir-mezar"dır; Mallarmé'nin şiirinde ise tekneye dönüşen ve dönüşerek teknenin kaptanını, vb. doğuran köpük görülür. Gölge kimliğinin mezar figürüne göçmesi (*transmigration*) var; elinizde mezar olunca, yerin göçmesi de olur: Alacakaranlık, boşluk ya da adlandırılamaz yer, bir mezarlığa dönüşür. Ben buna "figürsel hazırlık" diyeceğim.

Nitekim her olayın bir figürsel hazırlığı kabul ettiği, bir olay-öncesi *figür*'ün daima olduğu söylenebilir. Bizim metnimizde, gölgeler bir varoluşun varlık simgesi oldukları andan itibaren figür verilidir. Bir varoluşun varlık simgesi adı da doğum ve ölüm tarihleri de silinmiş bir mezar taşından başka nedir ki? Varoluşun, kendi kendisinin varlık simgesi olarak sunulmaya ve üçüncü adını almaya elverişli olduğu an: Boşluk ya da alacakaranlık değil, mezarlık.

Mezar söyleyişe içsel bir transmütasyon sonucu varoluşun bir varlık simgeselliğine ulaşacağı ve varlık hakkında telaffuz edilebilecek olanın burada doğa değiştirdiği andır. Başkalaşmış bir ontolojik sahne son halin ikizi olur, ama bu hal böylece son değil yalnızca en son haldir. Son halin üstüne bir hal daha vardır: Tam da birdenbire kurulan hal. Bir olay, figürsel olarak hazırlanmış olup, varlığın bir halinin son hal olmamasını sağlayan şeydir.

Peki sonunda geriye ne kalacaktır? Doğrusu, hiç fonu üzerine, ya da gece fonu üzerine bir söyleyiş: "Bir daha"nın söyleyişi, "hiçbir şekilde bir daha"nın söyleyişi, olduğu haliyle söyleme buyruğu. Temelde bu kendi harabesi etrafında dönen ve her şeyin yeniden başlayabileceği ve başlaması gerektiği bir tür yıldızsal dilin son noktasıdır. Bu engellenemez yeniden başlangıç için şöyle denebilir: Söyleyişin adlandırılamayanı, onun "bir daha"sıdır. Ve iyiliğin, yani söyleyişte iyiliğin kendine özgü kipi, "bir daha"yı desteklemektir. Bu kadar. Adlandırmaksızın desteklemek. "Bir daha"yı, görünürdeki tek içeriği "hiçbir şekilde bir daha" iken, yani en uç akkor halinde desteklemek.

Ama bunun için bir olayın varlığın son halinin ötesine geçmesi gerek. O zaman devam edebilirim ve etmeliyim. Meğerki bu buyruğa itaat etmenin koşullarını yeniden yaratmak için biraz uyumak, boşluk simülasyonu içinde varlığın alacakaranlığını ve olayın sarhoşluğunu birleştirmek gereksin. Belki de Beckett ile Mallarmé arasındaki bütün fark budur: Birincisi ölümü yasakladığı gibi uykuyu da yasaklar. Uyanık kalmak gerek. İkincisine göreyse, şiirsel çalışmanın ardından sorunun askıya alınması —kurtarıcı kesinti— sayesinde gölgeye yeniden kavuşulabilir. Zira Mallarmé bir Kitap'ın olanaklı olduğunu bir çırpıda sonsuza dek öne sürdükten sonra "daha iyiyi gözeten denemeler"le yetinebilir ve iki girişim arasında uyuyabilir. Bu noktada Mallarmé'nin İrlandalı bir uykusuzdan ziyade Fransız bir kır tanrısı olmasını takdirle karşılıyorum.

10

Kır Tanrısının Felsefesi

Yol İşaretleri

Mallarmé 1865'te *Monologue d'un faune* (Bir Kır Tanrısının Monoloğu) başlıklı bir tiyatro oyunu üzerinde çalışır. Bu metin, hareketleri ve duruşları belirten çok sayıda ibarenin de tanıklık ettiği gibi, gerçekten sahneye konulmak üzere tasarlanmıştır. Taslaklarda üç kısımlı bir düzenleme vardır: Bir kır tanrısının öğleden sonrası, su perilerinin söyleşisi, kır tanrısının uyanışı. Dramatik yapı temelde son derece basittir: Meydana gelmiş olan nakledilir ve kişiler sunulur, sonra, uyanışta, bütün bunlar rüya boyutu içinde ait oldukları yerlere yerleştirilir.

Bu ilk versiyonun ilk dizeleri şunlardır:

J'avais des nymphes. Est-ce un songe? Non: le clair
Rubis des seins levés embrase encore l'air
Immobile.

Su perilerim vardı. Bu bir rüya mı? Hayır: Dimdik göğüslerin açık
Yakut rengi hâlâ yakıyor
Hareketsiz havayı.

"Monolog"un tiyatroda alıcısı olmayınca, Mallarmé on yıl sonra 1875'te *Improvisation d'un faune* (Bir Kır Tanrısının Doğaçlaması) başlığı altında şöyle başlayan bir ara versiyon yazar:

Ces nymphes, je les veux émerveiller.

Şu su perileri var ya, büyülemek istiyorum onları.

Sonunda 1876'da bildiğimiz metin, Manet'nin bir desenini taşıyan lüks bir plaket şeklinde yayımlanır. Son hamle şudur:

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Şu su perileri var ya, ebedileştirmek istiyorum onları.

Örnek bir güzergâh. İlk versiyon, arzu nesnesinin gerçekliği ("su perilerim vardı") üzerine bir tartışmayı hedefliyor ve bu tartışmaya sonunda nokta koyuyor (meğer bir rüyaymış). İkinci versiyon, nesnenin statüsü ne olursa olsun, sanatsal yüceltme adı verilebilecek bir buyruk belirliyor ("büyülemek"). Üçüncü versiyon düşünceye bir görev tayin ediyor: Bir kere beliriverrmiş olan yitip gitse bile, şiir onun ebedi hakikatini güvenceye almalıdır.

Mimari: Hipotezler ve Ad

Şiir bütün olarak *şu* işaret sıfatı ile ebedi kılma buyruğunu taşıyan *ben* arasındaki aralıkta durur. Şu *ben*'in doğuşuyla *şu su perileri*'nin görünüşteki nesnelliği arasındaki ilişki nedir? Nasıl olur da bir özne, yitip gitmiş ve tek tanığı o *ben*'in kendisi olan bir nesneden destek alır? Sığınağını salt adlandırmada —"şu su perileri"— bulan bir özne bütün varlığını şiir sayesinde bir ortadan kayboluştan alır.

Söz konusu olanın bu ad altına —*su perileri*— düştüğü asla kuşku konusu olmayacaktır. Adlandırma şiirin sabit noktasıdır ve kır tanrısı onun hem ürünü hem de kefilidir. Şiir de bu ada uzun süreli bir sadakattir.

Ad altında kaybolmuş olan şey, ancak varsayılabilir. Ad (*şu su perileri*) ile *ben* arasındaki aralıkta, kır tanrısını yavaş yavaş inşa eden de işte bu varsayımlardır.

Bu aralık, kuşkunun işlediği ve birbiriyle bağlantılandırdığı ardışık hipotezler aracılığıyla, adın sabitliği çerçevesinde işgal edilir.

Nelerdir bu hipotezler? Kendi içinde dallanıp budaklanan belli başlı dört hipotez var.

1. Su perileri kır tanrısının arzu gücü tarafından yalnızca hayali olarak yaratılmış olabilirler (yani "onun masalsı duyularının bir dileği"nden ibaret olacaklardır).

2. Su perileri kır tanrısının (ki müzisyendir kendisi) sanatının yarattığı birer kurgudan ibaret olabilirler.

3. Su perileri pekâlâ gerçektirler, boy göstermeleri denen olay vuku bulmuştur; ama kır tanrısının aceleciliği (yani bir tür erken olgunlaşmış cinsel kavrayış), onları bölmüş ve ortadan kaldırmıştır. Kır tanrısının "suç"u budur.

4. Belki de su perileri tek bir adın ele avuca sığmaz cisimleşmeleridir yalnızca: Venüs'ün büründüğü çehrelerin adıdır "su perileri". Tanıklık ettikleri olay anımsanamayacak kadar eskidir ve boy göstermesi gereken ad, bir tanrıçanın kutsal adıdır.

Hipotezlerin birbirine düğümlenmesiyle oluşturulmuş iki kesinlik aydınlatır şiiri ve kır tanrısının "ben"ini oluşturur:

— Sonuçta su perileri artık orada değildir. Onlar artık "şu su perileri"dir. Ve onların ne olduklarını düşünmek önemsiz, hatta tehlikelidir. Olay ortadan kalktıktan sonra, hafıza hiçbir biçimde ona bekçilik edemez. Hafıza bir tür olaysızlaşmadır, zira adlandırmayı yeniden bir anlam ile bağlantılandırmaya çalışır.

— Bundan böyle, önemli olan her türlü belleği ve her türlü gerçeği bir kenara bırakıp, adın akıbetinin ne olacağını bilmektir:

Couple, adieux; je vais voir l'ombre que tu devins.

Elveda çift, dönüştüğün gölgeyi görmeye gidiyorum ben.

Bu hipotezler şiire bir sadakat kuralı belirlemeyi önermektedir. Bir olayın adına sadakat.

Kuşkular ve İzler

Bir hipotezden diğerine yöntemli kuşkularla geçilir. Her kuşku bir önceki hipotezden nöbeti devralır ve her devralmada da adın varsayılan göndergesinin şimdiki durumda bırakması beklenen izler sorunu kendini gösterir. Bizzat bu izlerin birtakım izlerden ibaret olduğuna yeniden karar verilmesi gerekmektedir, zira hiçbiri olayın vuku bulduğuna (su perilerinin ampirik olarak o yerde bulunmuş olduklarına) dair "nesnel" kanıt değerinde değildir:

Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
Mystérieuse, due à quelque auguste dent.

Göğsüm her tür delilden ârî, gizemli bir ısırığın izi var
üzerinde yalnız,
Herhalde heybetli bir dişin eseri.*

Dizeye göre izler var, ama bu izler delil teşkil etmedikleri için yeniden karar verilmeli. Eğer sadakat içindeysek olayın adına duyarlı bağlantılar buluruz; ama hiçbiri olmuş olanın olduğuna dair bir kanıt değeri taşımayacaktır.

Kuşku, adı askıya alarak alttan alta şuna aracı olur: Şiirin sonunda meydana gelecek olan, Sanat'ın ve bizzat şiirin kaptığı ve saptadığı biçimiyle arzunun hakikatidir. Elbette, şiirin bu hakikati yalnızca birbirini hipotezler ve bu hipotezlere etki eden kuşkular tarafından karara bağlanamazlığı gösterilmiş bir olayın adlandırılması sonucunda raptiyelediğini kabul ederek. "Şu su perileri"ni ebedileştirmek isteyen başlangıç "ben"inin de hakikati bu olacaktır: O bizatihi karara bağlanamaz olanın öznesidir.

İçsel Düzyazıdan Şiire

Şiirde italik dizilmiş ve tırnak içine alınmış, büyük harflerle girilmiş uzun pasajlar vardır: ANLATI, ANILAR. Bütün bunlar kafa karıştıran, aşırı vurgulu bir noktalama düzeni meydana getirir. Büyük harflerle yazılmış buyruklarla başlayan oldukça basit bir anlatı üslubu buluruz. İtaliklerle ve tırnak işaretleriyle kuvvetli biçimde altı çizilmiş bu anlatılar, hangi koşullarda araya girmektedir? Şiir açıkça söyler bunu: Bu anlatılardan (üç tane) hiçbirinin, hangisi olursa olsun, su perilerinin bedensel mevcudiyetinden dem vurarak olayı kurtarmak yolunda en küçük bir şansı yoktur. Bir olay adlandırılır, ama anlatılamaz ya da öykülenemez.

---

* Mallarmé'nin *Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası* başlıklı metninden yapılan alıntılar için Ömer Aygün'ün (*Mallarmé: Profil*, İstanbul: YKY, 2003, s. 66-9) çevirisinden de yer yer yararlanmış olmakla birlikte, burada metnin anlaşılabilirliğini artırmak amacıyla, gerektiğinde düzyazıya yaklaşmak pahasına, başka bir çeviri sunma yoluna gittik. *–y.n.*

Bu durumda anlatıların tek bir işlevi vardır, o da kuşkuya malzeme sunmak. Anlatılar çözündürülecek birer anı fragmanıdır. Belki tüm anlatıların işlevi de budur. Anlatıyı "hakkında kuşku olan şey" diye tanımlayalım. Anlatı özü gereği kuşkuludur, gerçek olmadığı için değil, (şiirsel) kuşkuya malzeme sağladığı için. Öyleyse söz konusu olan düzyazıdır. Anlatı ile kuşkunun her türlü eklemlenmesine "düzyazı" diyelim. Düzyazı sanatı, anlatı sanatı da değildir, kuşku sanatı da; birinin öbürüne önerilmesinin sanatıdır. Bununla birlikte düzyazıları şöyle bir ölçütle sınıflandırmak mümkündür: Anlatma zevki mi yoksa ciddiyetle kuşkuya takdim edilme mi ağır basıyor? Birinci düzyazı tipi şiirden en uzak olanıdır, ikincisi ise ona öyle yakından maruz kalır ki, bozulma tehlikesiyle karşı karşıya kalır.

Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası'nın italik ve tırnak içindeki pasajları bu şiirin düzyazı anlarıdır.

Şiir her zaman anlatıyı düzyazısal biçimde şiirin kuşkusuna maruz bırakmalı mıdır, bırakmamalı mıdır? Hugo'nun epik üslubu haşmetle "Evet!" yanıtını verir bu soruya. Baudelaire'in yanıtı nüansları daha çok göz önünde tutar, ama *Kötülük Çiçekleri*'nde güçlü bir yerel düzyazıcılık olduğuna, kuşku götürmez bir anlatı işlevi olduğuna sık sık dikkat çekilmiştir. Mallarmé'nin 1865'ten ölümüne kadar geçirdiği evrimin anlamı, Hugo'dan da Baudelaire'den de sürekli uzaklaşmaktır. Zira tüm düzyazı anlarını çıkarıp atmak gerekiyordur. Bu durumda şiirin merkezi gizdir, kendi uygulamasının malzemesi olarak anlatıya sahip olmaksızın olumlamaya dönüşerek çözülmesi gereken bir kuşkunun gizi. Haksız biçimde "Mallarmé'nin hermetizmi" diye adlandırılan şeyin başka nedeni yoktur.

Kır Tanrısı henüz "hermetik" değildir; orada düzyazı, sınırlandırılmış ve neredeyse alay edilmiş biçimde de olsa, italiklerin ve tırnakların aşırı kullanımıyla boy gösterir.

Müzikte on kesit (*section*) olduğu söylenebileceği gibi, bu şiirde de on uğrak vardır.

Sıfırıncı kesit, yani hesap dışı bırakılan kesit, ilk dizenin ilk parçasıdır: "Şu su perileri var ya, ebedileştirmek istiyorum onları." Bu kesitin şiirin genel programı olduğunu söylemiştik: Ortadan kay-

bolmuş ve karara bağlanamaz bir olaya sadık kalarak bir özneye destek olmak.

Bu on kesiti inceleyelim.

1) Olayın Olduğu Varsayılan Yerde Çözünmesi

si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

öyle şeffaf ki
Bürünmüş oldukları hafif beden,
Uçuşuyor derin uykulara dalmış havada.

Havanın şeffaflığı ve uykunun gizilliği. Tıpkı *Zar Atımı*'ndaki gibi, kalem* uçurumun üzerinde durur, "üzerine saçılmadan ve ondan kaçmadan"; ortadan kaybolmuş, bir renk görünümüne indirgenmiş su perileri, kır tanrısının kendisinin uyup uyumadığını bilmediği yere (belki) doluşuyorlar.

2) Kuşkunun Devreye Sokulması

Aimai-je un rêve?
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses—
Réfléchissons...

Bir rüya mıydı sevdiğim?
Kuşkum, kadim gece yığını, son bulur
Sayısız incecik dalda — onlar ki hakiki ağaçlardır,
Kanıtlarlar (heyhat!) bir başıma
Güllerin ideal kabahatini utku olarak sunduğumu kendime —
Bir düşünelim...

---

* *La plume*: "tüy", "kalem" ya da "yazma tarzı" anlamında yerleşik kullanımı olan bir metonimi. Metinde bulunan hafiflik, uçuşmak, saçılmak bağlamında alegorik bir işlev görüyor. *—ç.n.*

Buradaki kuşku hiçbir biçimde kuşkucu bir kuşku değil. Buyruk: "Düşünelim." Şiirin bütün işlemi, hatırlama (yani anamnez) değil, bir düşünce işlemidir; kuşku da şiirin olumlu işlemlerinden biridir ve bu durum da su-perileri-olayının izlerinin öngördüğü kurala uygun şekilde olay yeri incelemesi yapmaya izin verir. İlk çıkarımı bütünüyle olumsuz (yalnızdım, "meydandan başka hiçbir şey meydana gelmedi") olduğu halde.

3) Arzudan Müziğe

ou si les femmes dont tu gloses
figurent un souhait de tes sens fabuleux!
Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste:
Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste
Comme brise du jour chaude dans ta toison?
Que non! Par l'immobile et lasse pâmoison
Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent
Hors des deux tuyeaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est, à l'horison pas remué d'une ride,
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.

ya bahsedip durduğun kadınlar
Masalsı duyularının bir dileğini hayaline getiriyorlarsa!
Kır tanrısı, en iffetlisinin mavi ve soğuk
Gözlerinden, yaşlara boğulmuş bir pınar gibi, kaçıp gidiyor
yanılsama:
Ama ya sessizce iç çeken öteki, ister misin gür saçlarında
Sıcak gündüz meltemi gibi tezat oluştursun?
Hiç de değil! İçi geçmiş baygınlığıyla, kıpırdamadan,
Boğarak sıcaklara serin sabahı karşı koyarsa eğer,
Hiç mırıldanan su yok, akorlarla sulanmış
Ağaçlığa flütümden dökülenden başka;
Çorak yağmura sesi saçmadan önce

Üflenmeye hazır iki boru dışında tek rüzgâr da,
En küçük bir kırışığın zedelemediği ufukta
Göğe yeniden yükselen görünür ve dingin
Yapay soluğudur esinin.

Arzunun uydurması hipotezinden sanatın yaratması (*suscitation*) hipotezine geçişe izin veren, iki su perisinin "elementsel" dönüşümüdür. Nitekim su perileri, belirişlerinin karara bağlanamazlığı içinde, pınar ve meltemle, su ve havayla eşdeğerli olabilmektedir. Sanat öteden beri kâdirdir bu eski eşdeğerliliklere.

Bu kesit bir daha ayrılmayacak olan iki şeyi iç içe geçirir: Arzunun ve aşkın tarafında bulunan bir prosedür ile sanatsal prosedürü. Sanatsal prosedürün ikili bir statüsü vardır: Kır tanrısının müzikal sanatı sayesinde şiirin *içinde* tasavvur edilmiş olduğu için, sanatsal prosedür bizzat şiirin oluşudur. Son çözümlemede iç içe geçmiş üç düzey vardır: Su perilerinin çıplaklığıyla varsayımsal karşılaşmaya bağlı arzu; elementsel kurgular yaratıcısı olan kır tanrısının (müzisyen) sanatı; şairin sanatı. Erotik çağrı bir şiir-içi şiir metaforuna —eşdeğerlilik dönüşümleri ve silsileleri tarafından arzunun varsayımsal oyunuyla üst üste bindirilmiş bir metafora— dayanak olur: su perileri → mavi ve soğuk gözler → gözyaşları → pınar → flüt mırıltısı → şiirin kudreti.

4) Olayın Adını yerden Koparıp Almak

Ô bords siciliens d'un calme marécage
Qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage,
Tacite sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ
"Que je coupais ici les creux roseaux domptés
Par le talent; quand, sur l'or glauque de lointaines
Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,
Ondoie une blancheur animale au repos:
Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux
Ce vol de cygnes, non! De naïades se sauve
Ou plonge..."

Ey sakin bataklığın Sicilya'vari kıyıları,
Kibrimin güneşlere hasedinden harap ettiği kıyılar,

Kıvılcım çiçekleri altında suskun kıyılar, ANLATIN
"Burada kestiğimi hünere râm olan kamışları,
Dinlenen bir hayvanın beyazlığı
Asma bahçelerini çeşmelere peşkeş çekmiş uzak yeşilliklerin
Soluk altın sarısı üzerinde dalgalanırken;
Ve şu sürü sürü kuğular, hatta ırmak tanrıçalarının,
Kavalların doğduğu o ağır prelüde kaçıştığını
ya da daldığını..."

Burada elimizde Mallarmé'nin şiirlerinin kuşkusuz en genel devinimi olan şeyin çok basit bir örneği var: Yerin sunumu, ardından orada yitip gitmiş bir olayın kanıtını ayrımsamanın ayartısı.

Bu pasaj tırnak içine alınmış, italik anlatının ilk kesitini içermektedir. Sanki kendisine musallat olan olayı itiraf edecekmiş gibi yer'e atfedilen bu anlatı, düzyazıya ait bir saf zamandır. Sırf bu bile bizi anlatının kuşkudan başka varış noktası olmadığına ikna edecektir. Kaldı ki bu varış "kuğular" ile "ırmak tanrıçaları" arasındaki soru sormaya matuf gidip gelmede kayıtlıdır; bu gidip gelme, gerçekliğin (göl kuşları) imgesel (kadınların çıplaklığı) tarafından altüst edilmesi olanağını açık bırakır. Son olarak, anlatı bizi, kır tanrısını ilk ayartmayla karşı karşıya getirmiş olan yerin ıssızlığına geri götürebilir.

5) İlk ayartma: esriklikle kendini yerde yok etmek

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
Sans marquer par quel art ensemble détala
Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la:
Alors m'éveillerais-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

Hareketsiz, her şey yanıyor kızıl vakitte,
La'yı arayanın istediği nafile bekâret
Nasıl bir hileyle kaçıp gitmiş belli etmeden:
O zaman ilk şevke uyanacağım
Dik ve yalnız, eski bir ışık dalgası altında
Zambaklar! Ve içinizden biri kadar saf.

Madem yerin anlatısı bize beyhude bir anıdan başka bir şey önermediği için bizi ikna edemiyor, neden iz arayışından vazgeçmeyelim o zaman? Neden manzaranın ışığında yanıp gitmeyelim? Sadakatsizlik ayartmasıdır bu, olay ve ada —yani "su perileri"ne— sadakat sorunundan feragat etmek olur böyle bir şey. Nasıl hakikat daima bir olaydan türerse (yoksa sahip olduğu yenilik gücü nereden gelirdi ki?), hakikate karşı her ayartma da olaydan ve olayın adlandırılmasından vazgeçme ve saf "var"la, salt yerin nihai gücüyle yetinme ayartması olarak sunar kendini. Öğle güneşinin yakıp kavurduğu kır tanrısı, sorunundan kurtulmuş olacak, artık kararlaştırılamaz olana teslim olmuş öznel tekillik olmaktan çıkıp "içimizden biri" olacaktı. Yerle ilgili her türlü esriklik, yorucu bir hakikatin terk edilmesidir. Ama bir ayartmadan başka bir şey değildir bu. Kır tanrısının arzusu, müziği ve son olarak şiir, gösterge arayışına devam ederler.

6) Bedenin Göstergeleri ve Sanatın Gücü

Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité
Le baiser, qui tout bas des perfides assure,
Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
Mystérieuse, due à quelque auguste dent;
Mais, bast! Arcane tel élut pour confident
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue:
Qui, détournant à soi le trouble de la joue,
Reve, dans un solo long, que nous amusions
La beauté d'alentour par des confusions
Fausses entre elle-même et notre chant crédule;
Et de faire aussi haut que l'amour se module
Evanouir du songe ordinaire de dos
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
Une sonore, vaine et monotone ligne.

Dudaklarından yayılan şu tatlı hiçten,
Vefasızların uğradığını haber veren öpücükten başka,
Göğsüm her tür delilden âri, gizemli bir ısırığın izi var
üzerinde yalnız,
Herhalde heybetli bir dişin eseri;
Ama yeter! Sırdaş seçilmiş gizem,

Göğün mavisi altında üflenen geniş ve ikiz kamış:
Yanaktaki sızıyı kendine getirerek, düşlüyor,
Uzun bir soloyla, çevredeki güzelliği eğlendirdiğimizi
Safdil şarkımızla arasında rasgele bağdaştırmalar kurarak;
Seyrediyorum bunca zamandır kapalı bakışlarım,
Sırt ya da saf göğsün rüyasından artık üflesek de,
Havada uçuşsa, aşkın terennüm edildiği kadar yüksekte,
Tumturaklı, beyhude ve monoton bir satır.

Bu kesitin ilk iki dizesinde kır tanrısı öpücükten ya da öpücüğün anısından başka bir izin olduğunu anlatıyor. "Kendinde" öpücük saf hiç oluştur, bir "tatlı hiç"tir. Ama iz vardır: gizemli bir ısırık. Aynı dizedeki "delilden âri" ile "bir ısırığın izi var" arasındaki bariz çelişki elbette dikkatlerden kaçmaz. Bu çelişki bir tezdir: Bir olayın bilinen hiçbir izi, olayın meydana gelmişliğinin kanıtı değerini taşımaz. Olay kanıttan muaftır; böyle olmasaydı, karara bağlanamaz nitelikteki yitip gitme boyutunu kaybederdi. Ama bir izin bir gösterge olması da bütünüyle ihtimal dışı değildir; ne var ki böyle bir gösterge bir kanıt olmadığına göre, nasıl yorumlanacağını belirleyemez. Bir olay pekâlâ birtakım izler bırakabilir, ama bu izler kendi başlarına hiçbir zaman tekanlamlı olmaz. Gerçekte bir olayın izlerini sorgulamanın tek bir yolu vardır: Adlandırma hipotezi. Ancak bu hipoteze önceden karar verilmiş olduğu takdirde izler olayı imleyebilirler. Baştan beri karar verilmiş sabit ad olan "su perileri" adı altında "gizemli" bir ısırığın izine rastlayabilir, ama kanıtlayamayabilirsiniz bunu.

Mallarmé'nin gizem mefhumunun özü budur işte: Delil niteliği taşımayan bir iz, göndergesi zorunlu olmayan bir gösterge. Ne zaman bir şey bir yorumu zorunlu kılmadan gösterge işlevi görürse, işte o zaman gizem vardır. Zira gösterge, adın sabitliği çerçevesindeki karara bağlanamazın göstergesidir.

42. dizenin "ama"sından itibaren ("Ama, yeter"), Mallarmé gerçekte bu gizemli izin kendisinin bir sanat ürünü olduğu hipotezini geliştirir. Birinci versiyonla karşılaştırılırsa, burada çok farklı bir düzenek vardır. İlk versiyonda gizemli ısırık hakkında "dişil" denmek suretiyle yorum sabitlenmişti. Harflerde/edebiyatta gizem yoktu. 1865 ile 1876 arasında Mallarmé tekanlamlı delil fikrinden yoruma açık, gizemli iz fikrine geçer. Bunun nedeni birinci versiyonun bilgi denen söylem türüne ait olmasıdır. Tiyatroya yönelik olmasına va-

rıncaya kadar bütün şiire can veren soru budur: Olup bitene dair ne biliyoruz? Delil (dişil ısırık) ile bilgi birbirine bağlıdır. Son versiyonda kanıt göndergesi askıya alınmış bir göstergeye dönüşür. Soru artık olup biteni bilmek değil, karara bağlanamaz bir olayı hakikat kılmaktır. Düş ile gerçek hakkındaki eski romantik sorunun yerine, Mallarmé hakiki olanın olaysal kökeni ile hakiki bir yerin verilişi arasındaki ilişkinin ne olduğu sorusunu koyar. Bunlardır gizemin bileşenleri.

Şiir şunu der: Benim sanatçı flütüm has sırdaş olarak, sırrını açtığı kimse olarak, böyle bir gizem seçmiştir kendine. Bu durumda "gizem", flütün müzisyen "ben"ine karşılık veren şey işlevini görür ve gizemin göndergesinin aşktan ziyade sanatla ilgili olduğu yönündeki hipotezin yenilenmesine açılır.

Çok çetrefilli görünen, 45'ten 48'e kadarki ("Yanaktaki sızıyı kendine getirerek..." diye başlayan) dizeler, arzunun ya da efkârın alameti olabilecek şeyi kendine çeken flütün yalnızca sanat adına müzikal bir rüya meydana getirdiğini ifade ediyor. Sanatçı ve sanat, yerin güzelliği ile safdil şarkıları arasına ikircikler yerleştirerek dekoru eğlendirmektedir. Sanatçının gökkube altında çaldığı flüt, arzunun tüm gücüllüklerini kendine getirerek, böyle bir gizemi kendisine sırdaş yapabilmiştir. Şarkısıyla yerin güzelliği arasına daimi bir ikirciklilik sokarak yerin güzelliğini eğlendirir. Aşkın kâdir olduğu yoğunluğun aynısıyla, şu veya bu bedene dair sahip olunabilecek hayaleti andıran rüyanın yitip gitmesini, dağılıp gitmesini sağlamayı hayal eder. Bu düş malzemesinden "tumturaklı, beyhude ve monoton bir satır" çıkarma gücü vardır onda.

Bu pasajda göze çarpan yapmacıklık, yaltaklanma amaçlı kibarlık, arzulanmış bedenlerin yitip gitmiş rüyasıyla ilgili gizemin sanatın bir etkisinden ibaret olabileceğini ve bir olay varsayımını illaki zorunlu kılmadığını vurgular. Karşılaşması olmayan, gerçek nesnesi olmayan bir arzu ("bağdaştırmalar" yerleştirmeye kâdir olan) sanat tarafından kapılırsa, gizemli bir iz bırakabilir o zaman durum'da.

Sanatsal iz gizemlidir, çünkü yalnızca kendi kendisinin izidir.

Mallarmé'nin fikri şudur: Sanat, ancak kendi yoluyla ilişkilenmek suretiyle dünyada kendi gizemi üzerine kapanmış bir iz üretebilir. Sanat karşılaşılmış nesnesi (gerçek nesne anlamında) olmayan

bir arzunun izini yaratabilir. İşte buradadır bütün gizemi. Sanatın her türlü nesneden tasarruf edilen arzuyla eşdeğerli olmasının gizemi.

Bu da ikinci ayartmayla karşı karşıya getirir bizi.

7) İkinci Ayartma: Sanatsal Simulakrumla Yetinmek

Tâche donc, instruments des fuites, ô maligne
Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends!
Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
Des déesses; et par d'idolâtres peintures,
A leur ombre enlever encore des ceintures:
Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide,
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

Öyleyse uğraş dur ey kaçışların çalgısı hınzır
Syrinx, beni beklediğin göllerde yeniden yeşermeye!
Bense mırıltımla mağrur, daha çok söz edeceğim
Tanrıçalardan; ve putperest resimlerle
Çıkaracağım gölgelerinden yine kemerlerini:
İşte böyle, üzümlerden emince bütün ışığı
Güya boşverdiğim efkârımı dağıtmak için,
Gülerek göğe kaldırıyorum boş salkımı
Ve şeffaf kabuklarını üfleyerek, sarhoşluğa teşne olan ben,
Bakıyorum aralarından akşama kadar.

Önceki hipoteze göre her şey sanattan geldiği için, bu geçiş bölümünde muhatap flüttür. Şiir şunu diyor: Sen, sanatın aracı, yeniden işe koyul. Bense, arzuma geri dönmek isterim, senin eşdeğerli olduğunu iddia ettiğin arzuma.

Bu noktada arzulayan kır tanrısı ile sanatçı kır tanrısı birbirinden ayrılır. Aynı zamanda erotik sahne saf bir hülya olarak sunulmuş ve dolayısıyla olay (su perilerinin gerçek boy gösterişi) hiçlenmiştir. Burada ikinci ayartma olan öznel olarak simulakrumla yetinme —yani nesnesiz arzuyla yetinme— ayartmasıyla karşı karşıyayız. Bu ayartma için bir önceki hipotezin sapkın bir yorumu diyebi-

liriz. Bu yorumu şöyle ifade edebiliriz: Bu gizemi yaratan belki benim sanatımdı, ama ben arzulu bir simulakrumla dolduracağım onu. Benim hazzım bu olacak. O zaman bu şekilde kavramlaştırılmış bir simulakrumun her türlü hakikate sırt çevirten bir sarhoşluk olması esastır. Simulakrum olanaklıysa sadakate ihtiyacım yoktur; çünkü mevcut bulunmamış olanı bir boşluk olarak, aynı zamanda duyumsanabilir bir boşluk (havayla şişmiş üzümler) olarak taklit edebilir, yapaylaştırabilirim. Bir simulakrum daima olaya sadakatin yerine konulan bir boşluk mizansenidir.

Olayla ilgili sorunda, boşluk merkezi bir işlev görür; zira olayın bir araya getirdiği, başa getirdiği şey, durumun boşluğudur. Olay gerçeği "orada olmuş olmayan"ın tarafına kaydırarak, "var"ın varlığının boşluk olduğuna tanıklık eder. Doluluk görünüşünü bozar. Bir olay bir doluluğun ıskartaya çıkarılmasıdır.

Ama olay yitip gittiğine ve geriye addan başka bir şey kalmadığına göre, bu boşluğu ele almak için hakikate uygun tek bir tarz vardır — o da bu fazlalık ada (su perilerine) sadık olmaktır. Ama bununla birlikte, olayın billurlaştığı anda çağırıldığı haliyle boşluğa duyulan özlem yerli yerinde kalır. Dolu bir boşluğun, yaşanabilir bir boşluğun, ebedi bir esrimenin ayartıcı özlemidir. Bunun için elbette sarhoşluğun körlüğüne gerek vardır.

İşte kır tanrısı bu sarhoşluğa bırakır kendini ve buna karşı tek çaresi anlatıcı hafızaya hoyratça yeniden başvurmaktır.

8) Suç Mahalli

Ô nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.
"Mon oeil, trouant des joncs, dardait chaque encolure
Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure
Avec un cri de rage au ciel de la forêt;
Et le splendide bain de cheveux disparaît
Dans les clartés et les frissons, ô pierreries!
J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries
De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)
Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux;
Je les ravis, sans les désenlacer, et vole
A ce massif, haï par l'ombrage frivole,
De roses tarissant tout parfum au soleil,

Ou notre ébat au jour consumé soit pareil."
Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
Trésaille! La frayeur secrète de la chair:
Des pieds de l'inhumaine au coeur de la timide
Que délaisse à la fois une innocence, humide
De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.
"Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs
Traitresses, divisé la touffe échevelée
De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée:
Car, à peine j'allais cacher un rire ardent
Sous les replis heureux d'une seule (gardant
Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume
Se teignit à l'émoi de sa soeur qui s'allume,
La petite, naïve et ne rougissant pas:)
Que de mes bras, défaits par de vagues trépas,
Cette proie, à jamais ingrate se délivre
Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre."

Ey su perileri, yeniden kabartalım türlü ANILARI.
"Kamış oyarak göz dikiyordum her ölümsüz boyuna,
Yanığını boğan, serin dalgaların suyuna,
Ormanın göğüne hiddetli bir çığlıkla;
Ve silinir gider ürpetilerle ışıklar içinde,
Harika saç sağanağı, ey mücevherler!
Yetiştim, dolanırken birbirine ayağımın (şu iki-olma
İlletinden gelen dermansızlıkla bitkin düşmüş) dibinde
Uyuyan iki kadın birbirlerinin tehlikeli kollarında;
Kaçırıyorum onları, birbirinden ayırmadan,
Ve uçuyorum hafifmeşrep yaprakların nefret ettiği

Güneşte her kokuyu kurutan güllerin şu gür tarhına,
Gün gibi tükeninceye dek oynaştığımız yere."
Sana tapıyorum, ey bakirelerin gazabı,
Ey kutsal, çıplak yükün yaban hazzı,
İçince alev alev dudağımdan, çakan bir şimşek gibi,
süzülüp kaçan!
Tenin o gizli ürküntüsü:
Hem çılgın gözyaşlarıyla hem de pek hüzünlü olmayan

Buharlarla ıslanmış bir masumiyetin
Terk ettiği amansızın ayakları, ürkmüşün kalbi.
"Bu hain korkuları yenmenin şevkiyle,
Çözmekmiş suçum tanrıların özenle
Dolaştırdığı öpücüklerin yumağını:
Zira ateşli bir kahkahayı gizleyeceğim derken,
Birinin üstün kıvrımları altına (bir parmağımla tutuyordum
Küçük, toy ve yüzü kızarmak bilmeyeni,
Yanıp tutuşan kız kardeşinin şehvetine bürünsün diye o
tüy gibi saflığı:)
Belli belirsiz vefatlarla çözülen kollarımdan
Kurtuluyor şu ezelden nankör avım
Beni hâlâ sarhoş eden hıçkırığa aldırış etmeden."

Bu uzun kesit, içsel düzyazı üstüne, yani anlatı italikleri ve anımsamanın beyhude iddiası üstüne kuruludur. Lafı dolandırmadan, önce kır tanrısının su perisi çiftini nasıl kaçırdığını, sonra kolları arasındayken birdenbire buhar olup uçan bu iki güzelliği nasıl kaybettiğini anlatır. Burada erotizm, vurgulu ve neredeyse amiyanedir ("pek hüzünlü olmayan buharlarla ıslanmış", "yanıp tutuşan kız kardeşi", vb.). Bu ne Verlaine'in (bilindiği gibi müstehcen bir şairdir) "muğlak edebiyatı"dır, ne de Mallarmé'nin (o da bir o kadar müstehcen bir şairdir: "İfridin Sarstığı Siyahi Kadın"ı bir okuyun) "asla doğrudan olmayan, imalı sözcükleri".

İlk anlatı 4. kesitteydi ve olay yerinin zikredilmesi rejimine tabiydi. "Sakin bir bataklığın Sicilya'vari kıyıları"nın, kendilerini etkilemiş olan su perileri olayım itiraf etmeleri gerekiyordu. Bu 8. kesitin iki anlatısı doğrudan doğruya hafızaya bırakılmıştır ("yeniden kabartalım türlü ANILARI"). Anlatıların çakışması mı peki burada söz konusu olan? Tam değil. Düzyazının ilk ortaya çıkışında yalnızca su perilerinin ortadan kayboluşu anlatılır. Olayın yitip gitme boyutuna odaklanılmıştır. Bu defa, adı saptayan ("şu su perileri") ve adın çoğulluğunu onaylayan (iki kadın net biçimde birbirinden ayrılmış, ama tanrılar onları birbirlerine dolaştırdığı için birbirlerinden görece farksız oldukları da belirtilmiştir) olumlu bir betimleme, biçim bakımından erotik bir sahne var önümüzde.

Ama bu arada, şiirin hakiki-oluşu açısından, anılardaki erotizmin ayrıntıları ne ifade eder?

Hafızanın şöyle bir özsel ikircikliliği vardır: Adın sancağı gölgesinde durur. Yer pekâlâ olay konusunda masum olabilir, ama hafıza kesinlikle değildir, çünkü adlandırma tarafından önceden yapılandırılmıştır. Hafıza bize olayı olduğu gibi verme iddiasındadır, ama sahtekârlıktan başka bir şey değildir bu, çünkü hafızanın anlatısını yöneten ad buyruğudur ve hafızanın "şu su perileri" şeklindeki önermesinin —bu kökü kazınamayacak önermenin— sebep olduğu mantıksal ve geriye etkimeli bir temrinden ibaret olması mümkündür pekâlâ.

Saf olayın anısı diye bir şey yoktur kesinlikle. Saf olayın ortadan kalkma veçhesi hafızayla bağlantılı değildir. Bu noktada haklı olan, yerin masumiyeti, izlerin ikircikliliğidir. Yalnızca adın sabitliğinin akla getirebileceği şeyin anısı vardır. Bu yüzden ne kadar ayrıntılı olursa olsun, bu kesit kuşkuya yeni malzeme önermekten öteye gitmez.

Kesitin iki anlatısından birincisi iki su perisinin sarmaş dolaş uyumalarını ve kır tanrısının arzusu tarafından yakalanmalarını anlatır. İkincisi, bu iki başlı çıplağın zoraki bölünmeyle ortadan kayboluşunu.

Fantazmatik nüvenin lezbiyen niteliği apaçık ortada. Bu fantazma Baudelaire tarafından başlatılmış, resim de dahil olmak üzere (Courbet'nin uyuyan güzellerini düşünün) bütün bir yüzyılı katetmiştir. Bu bildik motifin altında Bir ile İki'ye ("iki-olma illeti"ne) dair bir düşünüm bulunmasını bekleyebiliriz. Zira her şey, aynının aynıyla sarmaş dolaş oluşundadır.

İki önemli an var: Biri 71. dize ("Kaçırıyorum onları, birbirinden ayırmadan"), diğeri 82. ve 83. dizeler ("Çözmekmiş suçum tanrıların özenle / Dolaştırdığı öpücüklerin yumağını"). Sarmaş dolaş olma ve ayrılma. İki'nin Bir'i ve Bir'in ölümcül İki'si.

Sarmaş dolaş iki kadın kendi kendine yeten bir bütün oluşturuyor; kendi üstüne kapanmış, aynıya yönelmiş, ötekisiz bir arzu fantazması — "içten hadım edilmiş"* mi demeli buna? Her durumda, *Bir olarak* İki'nin arzusu. İşte kır tanrısının arzusunu uyandıran ve

---

* Fr. *incastré*. Bu neolojizm *encastré*'den ("gömülü", "içe yerleştirilmiş" anlamında) hareketle türetilmiş. Ama "hadım edilmiş" anlamındaki *castré*'yi de çağrıştırıyor. –ç *n*

kaybolmasına da neden olacak olan, bu kendi üstüne kapanmış arzudur. Zira kır tanrısının anlamadığı şudur: Su perileriyle karşılaşması kendi arzusu *için* alelade bir karşılaşma değil, Arzu *ile* karşılaşmadır. Kır tanrısı tam da her türlü nesneden vazgeçip saf arzu figürünü sunarak, "ancak bir bütünlük olarak var olabilen şeye" nesne muamelesi yapar (ve dolayısıyla bölmeye, "kısmi" biçimde ele almaya çalışır).

Kır tanrısının aldığı acı verici ders şudur: Hakiki bir olayda söz konusu olan asla arzunun nesnesi değil, bizatihi arzu, saf arzudur. Lezbiyenlik alegorisi işte bu saflığın kapalı sunumudur.

Bu kesitin iki anlatısını ayıran pasaj (italiklerin arasına giren 75 ila 81. dizeler) özel olarak değerlendirilmelidir. Zira bu pasaj arzunun *ilan* edildiği, temel anlamıyla öznelleşmiş tek andır ("Sana tapıyorum, ey bakirelerin gazabı").

İlan etmeyi adlandırmadan ayırt etmek gerekir. Adlandırma ("şu su perileri") meydana geldikten sonra, bu adlandırmayla ilişkisinin dile getirilmesine "ilan etme" diyelim. Öznenin olayın adı kapsamında tümevarımla ortaya konulduğu canalıcı andır bu. Her özne kendini adlandırmayla kurulmuş bir ilişki olarak, dolayısıyla da olaya arzulu bir sadakat içinde ilan eder ("sana tapıyorum").

Kır tanrısının ilanı, ilki Bir'in sancağı altında, ikincisi bölünmenin sancağı altında olan iki anlatı ânı arasına sıkışır. Saf arzunun Bir' ine sadık kalamadığını itiraf etme ânında bu ilanda bulunur kır tanrısı.

Çünkü ne zaman ilan etmenin adlandırmayla türdeş olmadığı ya da adlandırmanın dayattığından başka bir öznel diziye dahil olduğu anlaşılsa, her defasında sadakatsizlik vardır. Kır tanrısının "suçu" budur işte.

Heterojen bir arzu ilanının sancağı altında (iki su perisiyle ayrı ayrı erotik olarak birleşme isteği) şöyle bir işe kalkışmış olmaktır suç: İki'yi özümseyen saf arzu olduğu için, Birlik'i tanrılar tarafından korunan, olaysal belirişin ayrılmaz gücü sıfatıyla korunan şeyin ayrıştırılması. Nesneden bambaşka bir biçimde beliriveren şeyi nesne yapmaktır suç. Bir olayın özneleştirme kuvveti nesne arzusu değil, arzunun arzusudur.

Demek ki Mallarmé bize şunu söylüyor: Her kim olayın hep yerinden ettiği nesne kategorisini yeniden yerine koymaya çalışırsa,

yeniden saf ve basit yokoluşa havale edilecektir. Yepyeni bir arzuyla karşılaşmış olmanın gereğini yapmak yerine, su perilerini arzusunun nesnesi yaptığını iddia edenin kollarında buharlaşıp gidecektir su perileri. O kimse için olaydan geride kalacak tek iz, yitirme duygusu olacaktır.

Olay varken, nesneleştirme ("suç") yitirmeyi getirir beraberinde. Olaya sadakatin, sadakat etiğinin en büyük sorunu budur: Nesneyi ve nesneliği yeniden var etmemek için ne yapmalı?

Nesneleştirme analizdir, aynı zamanda hafızanın anlatıcılık denen kötü huyudur. Kır tanrısı bir anıyı analiz edip nesnellik içinde kaybolup gider.

Kır tanrısı, en azından hafızanın kır tanrısı, yani düzyazısal kır tanrısı, olayın bize şart koştuğu şey olmayı, yani nesnesiz bir özne olmayı başaramamıştır.

9) Üçüncü Ayartma: Biricik Kutsal Ad

Tant pis! Vers le bonheur d'autres m'entraîneront
Par leur tresse nouée aux cornes de mon front:
Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
Chaque grenade éclate et d'abéilles murmure;
Et notre sang, épris de qui le va saisir,
Coule pour tout l'essaim éternel du désir.
A l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte
Une fête s'exalte en la feuillée éteinte:
Etna! c'est parmi toi visité de Vénus
Sur ta lave posant ses talons ingénus,
Quand tonne un somme triste ou s'épuise la flamme.
Je tiens la reine!
Ô sûr châtiment...
Non,

Ne yapalım! Mutluluğa başkaları götürecekmiş beni
Alnımdaki boynuzlara dolanmış örgüleriyle:
Bilirsin, tutkum sen, olgunlaşıp kızarmış
Her narın çatladığını, arıların vızıldadığını;
Ve kendini ele geçirecek olana tutkun kanımız,
Arzunun her ebedi kovanı için akar.

Bu ormanın altın ve külrengine büründüğü vakitte
Sönmüş yapraklarda bir şamata kopuyor:
Ey Etna, senin lavlarına basarak masum ve yalın ayaklarıyla
Ziyaretine geldiğinde Venüs, hüzünlü bir uyku gürlediğinde
ya da alev tükendiğinde.
Kraliçeyi tutuyorum!
Ey kesin ceza...
Hayır,

Hâlâ sadakatsiz olan kır tanrısı, önce olayın öznesi olmaktan vazgeçen klasik konumu benimser: Benzersiz bir şey olmuş değil, biri giderse ellisi gelir, vb. Tekilliğin yinelemeyle feshedilmesi. "Şu su perileri"nin yerine "başkaları"nın gelebilecek olmasının delalet ettiği gibi, kendini adlandırmadan muaf kılmaktır bu şüphesiz. Artık soyut arzunun tekdüzeliğinden başka bir şeyin bulunmadığı bu yinelemeye bağlı başkalık, her türlü hakikati terk etmenin büründüğü geleneksel kisvedir. Ayrıca bir hakikat, tedirgin zihnin "İyi ya!" sıyla işaret edilemeyeceği gibi, güçlü zihnin "Ne yapalım!"ıyla da ifade edilemez.

Ama yitirme duygusunun hâkim olduğu bu kamufle edilmiş hayal kırıklığının altında, bir başka duruş, kâhinvari bir duruş, yitirilmiş olanın geri gelişi muştusu olgunlaşmaktadır. Bu da daha ilginç bir figürdür. Artık kayboluşundan başka hiçbir şeyi özneleştirilmeyen bir olay söz konusu olunca geri dönüş —hatta (ebedi) Dönüş— kehanetinde bulunulabilir, zira arzunun yitirmeye endeksli kuvveti her daim oradadır. Adsız arzunun, anonim arzunun el altındalığı besler dönüş muştusunu. Zira "arzunun her ebedi kovanı" için müstesna karşılaşma vuku bulmamıştır, dolayısıyla da arzunun ilkesi geri gelebilir.

Suçu ebedileştiren zorluk, bu dönüşün kaçınılmaz olarak nesnenin dönüşü olmasıdır. Hatta göreceğimiz gibi, nesnenin Nesneleşmesidir: Şey, ya da Tanrı.

Hafızaya pek güvenmemek gerekir, bu kesit de bunu tasdik eder: Suçu aşkın sonuçlarına varıncaya kadar açındırmaktan başka bir şey yapmaz hafıza. "Ne yapalım!"ın güya neşeli sancağı altında, analitik ve nesnel düzenleme yerli yerinde durur. Bu yüzden de geri gelecek olan özünde "şu su perileri"nin yitirilmesi demek olan yitirmedir.

Tersinden yaklaşacak olursak, sadık olunabilen şeyin temel niteliği yinelenmemektir. Hakikat, yinelenemezin temelinde yatar. Nesnenin ya da yitirilenin (aynı şey) yinelenmesi hakiki olanın yinelenemez tekilliğine karşı işlenmiş, hayal kırıklığı uyandıran bir sadakatsizlikten başka bir şey değildir.

Kır tanrısı mutlak bir nesne çağrıştırarak bu hayal kırıklığını baştan telafi etmeye çalışacaktır. Artık kadınlar değil, Kadın; aşklar değil aşk tanrıçası, dişi tebaa değil kraliçe. Soyut arzuya eklemlenen kovan imgesi içinde örülmüş Venüs, hakikatin balarılarının var olmayan kraliçesi olarak iner yere.

Böylece üçüncü ayartma sahneye girer: Kesin ve ezeli bir ad uğruna karşılaşmanın tekilliğini terk etmeyi sağlayan, biricik ve kutsal bir adla adlandırma ayartması.

Bu kutsal adın boy göstermesi özenle, teatral bir üslupla sahneye konulmuştur. Bir ışık ve dekor değişikliği görülür. Şiirin alacakaranlığına girilir. Güneşli gölün yerine yanardağ ve lav motifi ("altın ve külrengine bürünmüş orman") gelmiştir. "Ne yapalım!"ın mantığı hayal kırıklığının yatsı vakti atmosferine hazırlık yapar ("hüzünlü bir uyku gürlediğinde ya da alev tükendiğinde"). Yapay bir aşkınlığın belirme koşullarının iyi bir imgesi: Hep çok geç gelmek, tanrının özünde vardır. Tanrı dediğin, son ayartmadan başka bir şey değildir.

Ani, gerekçesi açıklanmayan "kesin ceza", kır tanrısının (ve şairin) bilinçli bir irkilişine delalet eder: Kutsalın ayartması, olayın adlandırılmasının kurban gideceği biricik ad ayartması, münferit su perilerinin yerine geçecek olan Venüs'ün ayartması, tüm gerçeği ortadan kaldıracak Nesne ayartması, bereberinde çok vahim sonuçlar getirecektir (aslında şiirin bir tür romantik kâhinliğe savrulması demektir bu). Ayartma savuşturulmuştur.

10) Uyku ve Gölgenin Anlamı (Sonuç Yerine)

mais l'âme
De paroles vacante et ce corps alourdi
Tard succombent au fier silence du midi:
Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème

Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins!

Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins.

Ama sözlerden boşalmış ruh da
Hantallaşmış şu gövde de
Yenik düşer sonunda öğle vaktinin mağrur sessizliğine:
Artık uyumak gerek küfrü unutup
Susamış kumun üzerine uzanarak; ne çok severim
Açmayı ağzımı şarabın cömert yıldızına!

Elveda çift, dönüştüğün gölgeyi görmeye gidiyorum ben.

Alacakaranlık ve külden Tanrıça figürünü şüphe içinde savuşturan kır tanrısı, hakikatinin öğle vaktinde yerine kavuşmuştur yeniden. Uykusunda yeniden kavuşacağı şey, işte bu figür, yani askıya alınmış hakikattir.

Bu uykuyu, yani daha önce müzikal simulakrumla birlikte gelen sarhoşluktan çok farklı olan bu ikinci sarhoşluğu, son aşamadaki gölge motifiyle ve gölgenin dönüşeceği şeyin incelenmesi motifiyle ilişkilendirmek önemlidir. "Şu su perileri" adının şiirde ebediyen ürettiği şey olacaktır çiftin gölgesi. Kır tanrısı şöyle diyor bize: "Şu su perileri", yani bu değişmez ad ne olacaktı, bunu gidip adın sığınağında bir göreyim. Gölge İdea'dır, şiirsel resmigeçidinin geleceğinde tamamlanmış olacak İdea.

Kır tanrısının ebedileştirmek istediği karşılaşmanın, su perileriyle karşılaşmasının hakikatidir gölge. Kuşkusu sayesindedir ki, kır tanrısı birbiri peşi sıra gelen ayartmalara direnebilmiştir. Uyku, kır tanrısının addan adın hakikatine —yani bütün olarak şiire— ve "kır tanrısı"ndan adsız "ben"e —ki bütün varlığı su perilerini ebedileştirmiş olmaktan ibarettir— geçip mesken tutabileceği inatçı hareketsizliktir.

Bu uyku yoğun sadakattir, inatçılıktır, devamlılıktır. Bu son sadakat oluşmuş öznenin ediminin ta kendisidir, "sözlerden boşalmış"tır, çünkü artık hipotezleri sınamaya ihtiyacı yoktur. Ve "hantallaşmış beden"dir, çünkü artık arzunun ajitasyonuna ihtiyaç duymamaktadır.

Lacan'ın sözcükler tarafından imal edilmiş öznesinin aksine,

Mallarmé'nin şiirsel hakikatinin öznesi ne ruhtur ne de beden, ne dilyetisi ne de arzu. Edim ve yerdir, kendisine en uygun metaforu "uyku"da bulan adsız diretmedir.

"Gidip göreceğim", yani bir bütün olarak şiirin mümkün olduğu yeri. "Ben" bu şiiri yazacağım. Bu uykuda görme şöyle başlayacaktır: "Şu su perileri var ya, ebedileştirmek istiyorum onları."

"Şu su perileri" ile onların ebedileştirilmesinin "ben"i arasında, çıplak güzelliklerin olaysal ortadan kayboluşu ile kendini uykuya bırakmış kır tanrısının adsızlığı arasında, şiirin sadakati olacaktır. Ebediyen kalan yalnız odur.

Özet

1) *Olay*

Şiir olayın karara bağlanamazlığını anımsatır. Mallarmé'nin en önemli izleklerinden biridir bu. Bir durumun içinde hiçbir şey (salon, mezar, göl ya da denizin yüzeyi) olayın olay olarak tanınmasını zorunlu kılamaz. Olayın rastlantısallığı, aidiyetinin karara bağlanamazlığı sorunu öyle bir sorundur ki, ne kadar çok izi olursa olsun olay olayın ilan edilmesine asılı kalır.

Olayın iki yüzü vardır. Varlığı bakımından düşünüldüğünde olay, adsız eklenti, kesin olmayış, arzunun gidiş gelişidir. Su perilerinin boy göstermesini gerçekten betimleyemeyiz. Adı bakımından düşünüldüğünde, olay bir sadakat buyruğudur. Şu su perileri orada olacaklardı; ama bu durum, şiirin bu olmuş olmayı hakiki kılan o buyruğa itaatinden başka bir şey değildir.

2) *Ad*

Ad sabittir. "Şu su perileri", kuşkuya ve ayartmalara karşın, değişmeyecektir. Bu değişmezlik yeni duruma, uyanan kır tanrısının durumuna aittir. Ad olayın şimdisidir, tek şimdisidir. Hakikat sorunu şöyle ifade edilebilir: Adcıl bir şimdiyi ne yapmalı? Şiir seçenekleri tüketir ve bu ad çevresinde bu seçeneklerin —en kötüleri de dahil: şimdi'nin armağanını hiçbir şey yapmama ayartıları— katedilmesine tekabül edecek bir hakikatin yaratıldığı sonucuna varır.

3) *Sadakat*

a) Negatif olarak ifade edersek, şiir sadakatsizliğe dair tam bir kuramın taslağını çizer. Sadakatsizliğin en dolaysız biçimi hafızadır, anlatıcı ya da tarihçi sadakatsizliktir. Bir olaya sadık kalmak demek kesinlikle onu anımsamak demek değildir; tersine, olayın adıyla ne yapıldığını anlatır. Ama bu şiir hafıza denen tehlikeden başka, üç ayartıcı figür ya da üç feragat etme tarzını teşhir eder:

— Yerle özdeşleşme, ya da esrime figürü. Fazladan-adı terk ederek bu figür özneyi yerin ebediliği içinde ortadan kaldırır.

— Simulakrumun tercih edilmesi. Adın kurgusal olduğunu kabul ederek, bu figür kendi boşluğunu arzu yüklü bir dolulukla doldurur. O andan itibaren özne, boşluk ile doluluğun birbiri içinde eridiği esrik kâdiri mutlaklıktan başka bir şey olmaz.

— Olayın tekilliğinin üstüne çıkıp onu ezen ezeli ve biricik bir adın tercih edilmesi.

Şöyle söyleyelim: Esrime, doluluk ve kutsal, bunlar olaysal bir beliriverişin yozlaşmasını ve yadsınmasını içerden örgütleyen üç ayartmadır.

b) Pozitif olarak ifade edersek, bu şiir bir sadakat işlemcisinin varlığını öne sürer: Sözü geçen işlemci, hipotezler ve hipotezlerin maruz kaldığı kuşku ikilisidir. Buradan hareketle, sabit ad kapsamında durumun bütününü keşfe çıkan, deney yapan, ayartmaların üstesinden gelen ve böyle bir güzergâhın öznenin gelecek tamamlanmışlığında oluşmuş olduğu sonucuna varan bir güzergâh şekillenir. Burada ele alınan güzergâh türleri, "şu su perileri" adına tav olan "ben"in belirlenimi bakımından, aşksal arzu ve şiirsel üretimden kaynaklanır.

Bir öznenin bilmeden var edip dönüştürdüğü bu tekil hakikatle örülebilmesi, ortadan kaybolmuş şeyin adına teyellenmiş arzuya —yeter ki bu arzu bir kez savuşturulmuş olsun— bağlıdır.

—

Yararlanılan Metinler

Bu kitabı hazırlarken yararlanılan yayımlanmış metinler:

"Art et philosophie" (Sanat ve Felsefe), Christian Descamps (haz.), *Artistes et Philosophes: éducateurs?* içinde, Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.

"Philosophie et poésie au point de l'innommable" (Adlandırılamayan Noktasından Felsefe ve Şiir), *Poésie*, 1993, no. 64.

"La danse comme métaphore de la pensée" (Düşüncenin Metaforu Olarak Dans), Ciro Bruni (haz.), *Danse et pensée* içinde, Paris: GERMS, 1993.

"Dix thèses sur le théâtre" (Tiyatro Üzerine On Tez), *Les Cahiers de la Comédie-Française*, 1995.

"Le cinéma comme faux mouvement" (Sahte Hareket Olarak Sinema), *L'art du cinéma*, 1994, no. 4.

"Peut-on parler d'un film?" (Bir Film Hakkında Konuşulabilir mi?), *L'Art du cinéma*, 1994, no. 6.

Alain Badiou

Başka Bir Estetik

"Didaktizm, romantizm, klasisizm... sanat ile felsefenin birbirine düğümlenmesine ilişkin olası şemalar bunlardır; sözü geçen düğümün üçüncü unsuru da öznelerin, özellikle de gençlerin eğitimidir.

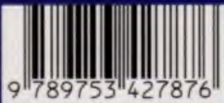
"Ancak, bana göre, sona ermekte olan yüzyılımızın ayırıcı özelliği, bu üç şemaya doymuş olduğu halde yeni bir şema geliştirmemiş olmasıdır. Bunun bir sonucu olarak günümüzde, düğümün unsurları arasında bir çözülme, sanat ile felsefe arasında umutsuz bir bağlantısızlık, bu ikisi arasında gidip gelen şeyin (eğitim izleğinin) tam anlamıyla gerilemesi söz konusudur.

"Bu küçük kitabın etrafında döndüğü tez de işte bu gözlemden geliştirilmiştir: Böyle bir doyma ve kapanma hali karşısında yeni bir şema, felsefe ile sanat arasında dördüncü bir düğümleme biçimi, önermeye çalışmak lazım." —Alain Badiou

Badiou'nun "başka bir estetiği" araştıran bu kılavuzu, estetiği felsefenin bir alt disiplini olarak değil, estetik ürünlerin dile getirdiklerini başlı başına bir felsefe olarak okumaya dönük bir girişim. Bunun için şiir, dans, tiyatro ve sinemayı kateden ve tekrar şiire dönen yazar, sanatın, daha doğrusu başta Mallarmé, Pessoa ve Beckett olmak üzere sanatçıların kendi felsefelerinin peşine düşüyor. Başka bir estetik: artık estetik-olmayan bir estetik. Duyumsallığın bugünkü yerinin karşısına yerleşmiş bir estetik. Belki ancak estetiğin içinden geçerek oluşturulabilecek bir estetik.



Metis Sanatlar ve İnsan
ISBN-13: 978-975-342-787-6



Metis Yayınları
www.metiskitap.com